

2 / OUTUBRO DE 2003 - NÚMERO 489

r d l REVISTA
DAS
LETRAS

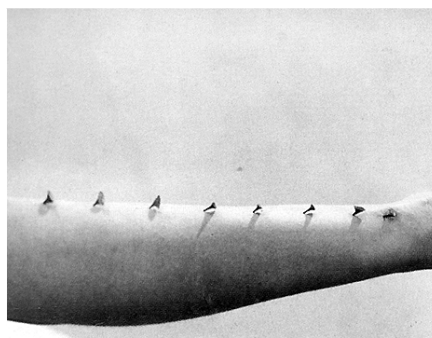
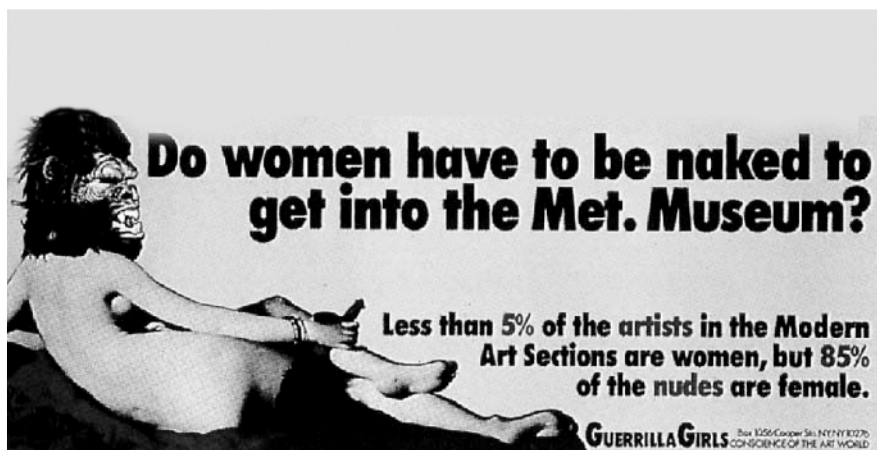


Visibles/invisibles

“A arte carnal transforma o corpo en linguaxe, dálle a volta á idea bíblica segundo a cal a palabra se fai carne e a carne se fai palabra”. Quen isto di é Orlán, unha performer francesa que, desde hai anos, está a levar á radicalidade extrema a acción plástica co corpo, co seu propio corpo. Desde os 31 anos fixo o seu primeiro vídeo, captando o momento no que se estaba a someter a unha operación cirúrxica, Orlan desenvolveu unha obra que, pouco a pouco, a foi transformando a ela mesma mediante intervencións estéticas que lle engastaron no seu rostro vultos, tabiques nasais anómalos, cellas logarítmicas, labios de morbosidade carnal ou pómulos ousados. Ela representa, nunha latitude case inverosímil, unha das experiencias máis dolorosas e gozosas da arte contemporánea: a propiedade do corpo e a súa instrumentalidade para alcanzar a visibilidade ou a invisibilidade, nunha estratexia de resultados contradictorios e dupros, politicamente candentes e plasticamente sorprendentes. En moitos casos, estas latitudes –acadas con suor e sangue– están estreitamente vencelladas ó ideario feminista e, en calquera ca-

visibles invisibles

so, todas elas se sitúan na esculca da condición feminina por atopar o ser e a esencia, a imaxe negada ou a imaxe desprezada, a historia ocultada ou a historia omitida. Desde a acción combativa de Guerrilla Girls, sen identidades individuais, ocultas as súas promotoras baixo máscaras de gorilas, ata Orlan e o seu espectáculo deconstructivista, un ronsel de artistas buscan con conciencia encistada e a apostasía do seu corpo unha forma de existir e de pensar. Xa non se trata só dunha linguaxe, é máis ben o enraizamento da plástica nun terreo onde a autoafirmación se erixe en medio e fin, onde unha especie de re-nacemento esgalla os límites difusos da identidade feminina para desentrañar un corpo intenso, orgánico e, sobre todo, universal. Nesas latitudes, móvese este monográfico de Revista das Letras, no que se revisa a obra dalgunhas das pioneiras e artífices dunha nova paisaxe onde a beleza se reconverte en novo canon estético e a estética deixa de ter alicerces físicos para volverse intensamente moral nunha sociedade adurmiñada polo dogma relixioso e as leis do mercado.



Dende arriba e de esquerda á dereita: Imaxe da "Guerrilla Girls", retrato da norteamericana Cindy Sherman, unha das últimas fotografías de Orlan, cartel da guerrilla girls, performance da artista francesa Gina Pane e un exemplo da escritura corporal de Carolee Schneemann. Na páxina seguinte: "On Giving Life" (xullo-xullo 1975), unha performance de Mendieta



Desaparecer ou transformarse

S. Noia e A. Lopo

Todas as profesións precisan unha conciencia. E o aspecto co que aparece unha frecuente mala conciencia é característica da profesión en cuestión. A mala conciencia da arte durante as décadas de 1980 e 1990 chámase Guerrilla Girls e levaba mini-saias, media de malla, tacóns altos e máscaras de gorila. Tratábase dun grupo de artistas, escritoras e directoras de cine cuxo éxito a principios dos noventa produciuse parellamente a unha crise do mercado da arte. O seu sentido do humor e o seu gusto pola provocación era o mellor que podían proxectar nesta situación. Demostraron ser un modelo de conducta e pronto o seu xeito de intervir converteuse nunha norma, xa que o feito de estar contra o espectáculo rapidamente entrou a formar parte do espectáculo.

'Guerrilla Girls' era, e posiblemente sigan sendo, un grupo moi heteroxéneo de mulleres de distintas idades, procedencias étnicas e orientacións sexuais con máis ou menos éxito no mercado da arte. Son e eran anónimas. Houbo un tempo en que quedaba moi ben que unha muller artista afirmara formar parte da Guerrilla Girls. Durante un tempo, era incluso unha marca de calidade ¿Cantas había?. Moi poucos o saben. Nas súas aparicións en público utilizaban nomes en clave, nomes de artistas e escritoras falecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse, Alice Neel ou Paula Modersohn-Becker para facer fincapé nos logros que conseguiran.

Foron guerrilleiras antes de converterse en gorilas. A historia de Guerrilla Girls comezou en 1985, con ocasión dunha exposición no Museum of Modern Art de Nova York, unha revisión de arte contemporánea titulada 'An Internacional Survey of Painting and Sculpture'. Dos 169 participantes, só 13 eran mulleres e as Guerrilla Girls manifestáronse diante do museo contra esta desigualdade, ante a mirada indiferente dos transeúntes. A partir desta experiencia, o grupo comezou a pór en evidencia ó propio mercado da arte (coleccionistas, artistas, propietarios de galerías) anunciando con pósters polas rúas do SoHo que omitían ás mulleres artis-

tas. Todo empezou coa loita nas rúas e acabou trasladando todos os tópicos e as estratexias de Hollywood ó mercado da arte.

Estas partisanas eran tamén mozas con máscaras. As súas máscaras de simio estaban inspiradas en King Kong, unha astuta estratagemata en varios sentidos. Converteron a imaxe da virilidade e o dominio masculino que encarnaba King Kong na personificación do inimigo e puxeron ó público no papel das masas aterrorizadas: unha opción bastante curiosa dada a distribución do poder. E non só botaron man do almacén do atrezzo de Hollywood, senón que imitaron a súa predecesora Marlene Dietrich enfundándose un disfraz de gorila parecido ó que Dietrich levou en 'A venus loira' e co que provocou o pánico entre os espectadores dos anos trinta. A Guerrilla tocaron temas políticos: desde o aborto ara a guerra do Golfo, desde a pobreza ata a violación. Ademais de pósters, as guerrilleiras crearon carteis publicitarios, anuncios para os autobuses e desplegados para revistas, organizaron accións de protesta, enviaron miles de cartas de denuncia e crearon premios ficticios para revelar os mecanismos subxacentes do mercado da arte.

En Galicia, é nos últimos anos cando as creadoras comezan a intervir no seu propio corpo como instrumento de técnicas plásticas. Nomes como o de María Ruído son a punta dun iceberg que nas xeracións máis novas se foi desenvolvendo con soportes teóricos cada vez máis sofisticados. Nas xeracións máis novas, é probablemente a aposta da luguesa Ana Pol unha das máis prometedoras. O traballo desta performer (Lugo, 1979) focalízase na idea do efémero –a desaparición e a transformación– que a artista representa obsesivamente a través dos cambios físicos diarios, esas case imperceptibles transformacións que condicionan a nosa construción persoal. A partir de materiais funxibles, en especial comida, Ana Pol estrutura un discurso sobre o peso da memoria e o peso do esquecemento, pero tamén o peso da levidade.

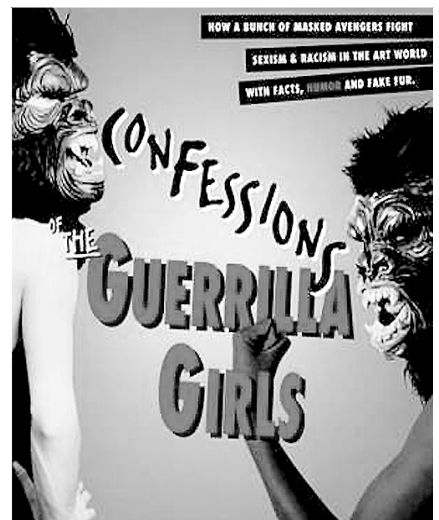
Hanna Wilke (Nova York, 1949-1993 Nova York), probablemente en maior grao que calquera outra muller artista, fixo de si mesma o suxeito – e obxecto – da súa arte, incluso cando a enfermidade fixera estragos no seu corpo. Na secuencia fotográfica Intra-Venus, realizada durante un tratamento contra o cancro no 1992-1993, mostrábase a si mesma diante da cámara sen ningún tapuxo. É máis, tamén esterilizaba esas duras imaxes cubríndose cunha saba, como unha Mater dolorosa ou exhibindo un finxido asombro ante o seu corpo alterado pola enfermidade. Incluso nas últimas obras, Wilke seguiu mostrando unha gran mestría na arte da autorepresentación. O factor sorpresa foi un aspecto central no enfoque de Wilke desde o período en que pasou a formar parte da escena artística de Nova York a finais dos anos sesenta. En tanto escultora, traballaba, igual que fixo Eva Hesse, con materiais maleables e doados de moldear como o látex e o caucho, ademais de facer series de esculturas de arxilas. Exhibindo o seu corpo provocativamente, Wilke lograba combinar os papeis de obxecto de desexo masculino e crítica da suposta dispoñibilidade das mulleres. Se ben o principio parecía confirmar os tópicos da tentación do fermoso corpo feminino, era sinxelamente para desenmascarar mellor o seu mercadeo como obxecto de consumo. Esta estratexia fixo de Wilke un modelo para as novas mulleres artistas como Vanessa Beecroft, quen seguiu unha liña parecida para profundar as formas establecidas da presentación artística. “Non separarei a miña arte do meu corpo; sinxelamente era outra parte del” dicía Wilke quen sempre rexeitou adoptar o papel da muller vítima.

Vanessa Beecroft (Xénova, 1969), que vive e traballa en Nova York “pinta” retratos individuais e de grupo en tres dimensións con mozas e mulleres. Ocupan unha determinada sala durante un determinado tempo, a artista vísteas, normalmente con pouca roupa, a miúdo levan perruca e nunca teñen contacto cos espectadores. O resultado disto é unha atmosfera extrañamente fría e inquietante que fai que o espectador se sinta fóra de lugar, como as propias modelos que, inmóbiles, parecen simplemente estar esperando algo.

“Interésame a interrelación entre o feito de que as modelos sexan mulleres de carne e óso e funcionen como obras de arte ou imaxes”, explica a artista. En todo caso, a arte de Beecroft é difícil de clasificar: ¿véñ do ser como as performances ou as esculturas vivas do equipo integrado por Gilbert & George, ou equivale quizais a un xeito moderno de retrato, naturezas mortas psicoloxicamente inquietantes compostas por suxeitos vivos? “Ninguén actúa, non ocorre nada; ninguén comeza nada nin nada termina”, apunta ela mesma.

Nunha das súas primeiras exposicións, no 1994, nunha galería de Colonia, Beecroft presentou a trinta mozas nun salón ó que non podía acceder o público. Só podía verse a través dun pequeno marco de ventá rectangular que producía a sensación de estar observando a través dunha mira. Todas as mozas tiñan corpos non moi atléticos e só levaban postos uns zapatos negros e escaupíns de media ata o xeonllo, roupa interior gris e tops negros ou grises. Este uniforme, que creaba unha composición visual impactante no espacio, quedaba completado con perrucas loiras, unhas trenzas e outras sen. Algunhas modelos estaban sentadas facendo carantoñas, outras apoiadas na parede e outras camiñaban dun lado ó outro. Ningunha parecía esperar que ocorrera nada; en vez dun lapso de actividade, o que se observaba era un momento puro e sinxelamente aburrido. Eran as súas A Blonde Dream (Loiras de fantasía). Ademais, como o evento tivo lugar en Alemaña, parecía evidente a alusión ó cliché da “beleza arias” que se estendeu durante o Terceiro Reich.

Na escritura corporal encíntase o traballo de Carolee Schneemann (1939, Kentucky, EEUU) que sempre provoca opinións enfrontadas. O uso provocativo do seu propio corpo e particularmente os cambios bruscos de medios suscitaron severas críticas, incluso a marxinalización por motivos sexistas, pero tamén a admiración por parte dos artistas máis novos que dedican o vídeo e a performance. A súa contribución ó american body art considérase definitiva mentres que a súa mestura única de pintura, happening, Living Theatre e Fluxus é considerada revolucionaria. A súa performance Ata os límites (dela), representada por vez primeira no 1973, goza de gran prestixio. Influenciada pola pintura abstracta expresionista, Schneemann desenvolveu a idea dunha écriture corporelle, na que o principio de Pollock da action painting foi prolongado ó movemento do corpo enteiro no espacio. No traballo, a artista estaba espida, suspendida nunha corda como unha acróbata, e marcaba as oscilacións do seu corpo como



De arriba a abaixo: “Real bumps/virtual nose” (1998) de Orlan; retrato de Sherman; cartel de “Guerrilla Girls”; e “Autorretrato con pelo cortado” (1940) de Frida Kahlo

en estado de trance gracias a xices de cores. O resultado formaba un entretecido rítmico de liñas nunha superficie, o rexistro dos seus esforzos físicos. O proceso pictórico e xestual de Pollock era transformado nun teatro cinético no que as enerxías do corpo feminino encontraban un medio de expresión visual directo. Na acción *Hand Heart for Ana Mendieta* (1986) non só lle rendía homenaxe a unha artista marxinal, senón que tamén citou directamente a práctica artística de Mendieta. A artista usa pintura, sangue, cinzas e xarope para crear figuras con forma de corazón de neve, do mesmo xeito que Mendieta deixou as pegadas do seu corpo en substancias brandas.

Nun escrito sen data Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-1985, Nova York) afirma que o momento crucial da súa arte fora no 1972, cando se deu de conta de que das súas pinturas non eran o suficientemente reais para o que quería transmitir coa imaxe: "e entendo por real -apuntou- que eu quería que as miñas imaxes tiveran poder, que foran máxicas". Nas súas numerosas representacións, películas e fotografías, traballos en terra, debuxos, esculturas e instalacións -a maioría baseados dalgún xeito no seu propio corpo- Mendieta creou e documentou procesos rituais de transformación, pero tamén de disolución e destrución da identidade sexual, étnica e cultural. Dous aspectos, muller e latinoamericana, sempre pesaron. Unha das súas primeiras representacións *Facial Hair Transplant* (Transplante de pelo facial, 1972) mostraba a calidade máxica que anhelaba. Mendieta pedíralle a un amigo, o poeta Morty Sklar, que cortara a barba e logo pegou o pelo na súa propia cara. Xogaba coa tradición mítico-relixiosa presente en numerosas culturas que consideraba o pelo como expresión de poder e a forza do seu posuidor. Do mesmo xeito que Duchamp observou que a Mona Lisa con barba e bigote parecía máis un home que unha muller disfrazada, Mendieta descubriu que: "despois de mirarme ó espello, a barba fíxose real. Xa non parecía un disfraz. Pasou a formar parte de min mesma e non era para nada estraña a miña aparencia".

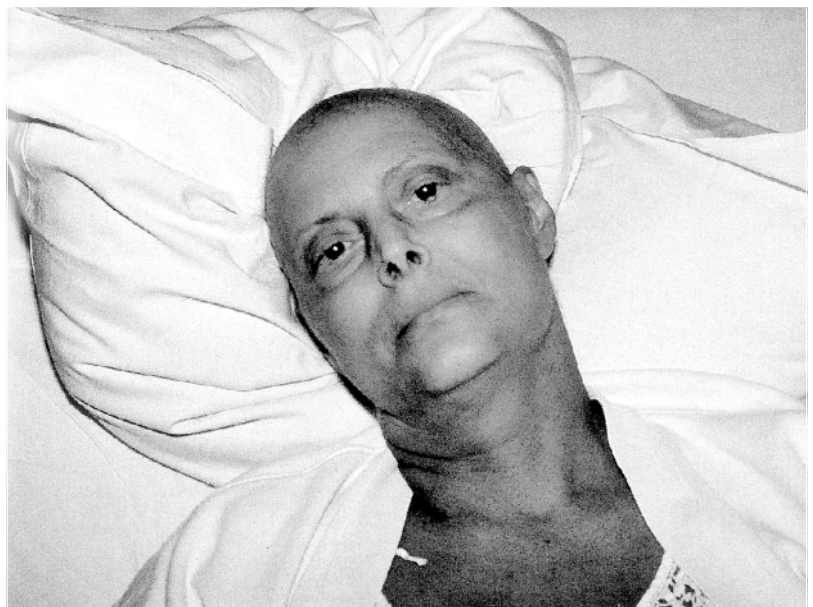
Da arte carnal veñen os traballos de Orlan (1947, Loira, Francia) cuxo radicalismo se viu mitigado polas circunstancias. Tiña 31 anos cando realizou o seu primeiro vídeo dela mesma protagonizando unha operación cirúrxica. Á parte de representar un verdadeiro espectáculo interpretativo, a intervención médica non podía ser adiada por máis tempo. A operación convertérase nunha necesidade física, pero Orlan quixo que o seu retiro involuntario na sala de operacións fora posto en pantalla. As imaxes presentáronse ó público como arte. Orlan converteu a incursión no seu corpo e a súa modificación de imaxe. Deulle a volta á relación de poderes e puxo de relevo a súa propia rendición sobre a mesa de operacións. Deste xeito, a incisión cirúrxica non representou algo marcado pola enfermidade, senón unha montaxe escenográfica. As feridas cosidas xa non representaban a transición entre enfermidade e a recuperación do corpo, senón un paso máis no camiño cara á creación dunha imaxe composta polas intervencións. Durante máis de dez anos, Orlan desenvolveu o estudo das cualidades teatrais das intervencións médicas para crear un concepto comprensible. Os cambios que programara aplicar co seu corpo, realizado por etapas, simbolizan a exploración do poder da tecnoloxía cirúrxica, unha análise visual da historia da arte e un proxecto ambicioso: o intento de esculpir a figura do corpo feminino por si mesma. A transformación do corpo evolucionou cara a un xogo cultural que non termina na tatuaxe, senón que agora tamén inclúe os cortes na carne, no que se debería xulgar como a desfiguración dun corpo que antes estaba intacto. Orlan investigou o pasado na busca dos precursores dos cambios que experimentou no seu propio corpo para situarse dentro dun plan estético xeral. Recompilou un inventario de imaxes artísticas de mulleres de séculos pasados para formar un catálogo



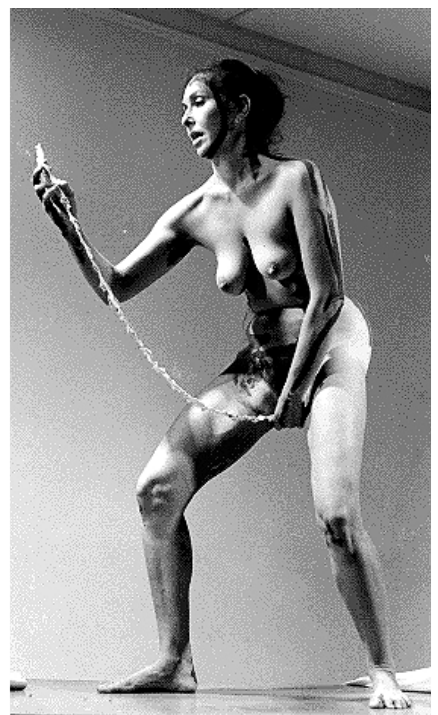
Nas imaxes superiores: 'Show' (1998) da performance de Nova York e 'Leipzig' (1998) da performance na cidade alemá de Leipzig de Vanessa Beecroft. Nas imaxes inferiores, as propostas de Mendieta con 'Flowers on body' (agosto 1973), á esquerda

go de ilustracións, un repertorio de posibilidades cirúrxicas. Non debe interpretarse como un xeito de darlle un novo enfoque á condición de muller, senón máis ben como unha análise en busca da utilidade das iconas sagradas, os embelesadores retratos da pureza feminina e os prototipos de beleza idealizada. O soño de Pigmalión de insuflarlle vida ó corpo de Galatea, a súa propia obra, co obxectivo de amar aquilo que el mesmo inventou, é reinterpretado por Orlan. Agora Galatea asume a autoría da súa propia imaxe e responsabilízase precisamente do que Pigmalión levou a cabo no pasado. Así Orlan incita "á rebelión en contra da identificación cun corpo sobre cuxa aparencia non pode ter carta branca na medida en que, como apunta, Ines Lindner, traballa cara a unha "incesante metamorfose da propia imaxe". Nos anos 70, a arte da performance e o body art utilizaban cada vez máis os medios pictóricos, en particular os planos femininos xa divulgados por estes. En consecuencia, o corpo era con frecuencia presentado artisticamente como un símbolo intercambiable dentro dos medios de comunicación ou utilizado como material artístico maleable. Para outros artistas, o importante era a encarnación en si mesmo, de aí o uso do corpo para asegurar unha esencia verdadeiramente feminina. A explicación ós traballos de Cindy Sherman (Nova Jersey, 1954) vén da man do seu propio estilo de vida ou a súa paixón, como ela mesmo dixo, por maquillarse e disfrazarse. Non obstante, unha interpretación biográfica podería pasar por alto que a artista só se viu a ela mesma como unha actriz posando para as súas secuencias fotográficas e que nunca se tratou realmente da persoa de Sherman. É o caso de *Untitled Films Stills* (Fotogramas sen título, 1977), unha serie de fotos en branco e negro onde a artista aparecía en poses tipicamente femininas, case sempre con bastante torpeza, no contexto de historias melodramáticas o kitsch. Fotógrafa e actriz á vez, Sherman sempre é simultaneamente o suxeito e obxecto do seu traballo. Interpreta polo tanto papeis femininos culturalmente establecidos que reproducen os diferentes medios de comunicación. Arte do corpo sobre o que volve Gina Pane (Biarritz, 1939) que, considerada unha das mulleres máis destacadas do art corporel francés, fíxose cun nome na década dos 70 con accións espectaculares. Inflexiblemente usou o seu propio corpo como material, levándose a si mesma ata límites fisiolóxicos e psicolóxicos tolerables. Varias veces inflíxiuse feridas e protagonizou situacións humillantes, como en *Le corps presentiti* (O corpo presentido, 1975), no que, entre outras cousas, ó final se facía pegar repetidamente durante varios minutos. Respecto de cómo se entendeu a súa obra, a natureza radical das súas performances impediu o recoñecemento non só do seu traballo escultural senón tamén dos seus puntos de contacto co 'american land art' ou aspectos da arte conceptual. En *Enfoncement d'un rayon de soleil* (Enterro dun raio de sol, 1969) aparentemente levou a cabo o absurdo "enterro" dun raio de sol, mentres que en *Progress* (Progreso) do mesmo ano deu exactamente 10.587 pasos nun tempo preciso de oito horas. Neste traballo case literalmente progresivo, o seu corpo non era só medida, senón tamén medio.

Dá a obra de Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954) testemuño desgarrador do seu propio sufrimento físico e mental, cunha inmediatez tan turbadora que as fai esquecer. Ó longo da súa existencia, debateuse constantemente entre a vida e morte, pero o desapiadado destino non conseguiu que se resignara á súa sorte senón que lle supuxo un reto. "A miña pintura non é revolucionaria. Por qué debería enganarme a min mesma pensando que se basea nun espírito de loita", afirmou Frida quen pasou moitos meses da súa vida postrada en cama e, en dous dos seus debuxos, 'O soño' e 'Autorretrato nun soño I' e II (1932), así como nos seus óleos 'O soño e a cama' (1940), se presentaba tumbada nunha cama. Trátase dunha cama con dosel, cun baldaquino ondulado cara ás nubes. No baldaquín xace un esqueleto humano semellante á tradicional figura mexicana de Xudas, da que Kahlo posuía algúns exemplos. O enfoque visual do cadro de Kahlo rebasa os límites do soño e entra na esfera do trauma. Sufriu repetidas hospitalizacións e operacións. Só en 1950 amputáronlle amputados cinco dedos dos pés e practicamente varios transplantes óseos e operacións na columna. En 1953, amputáronlle unha perna e quedou nunha cadeira con rodas. Nos 44 anos que viviu, tivo que enfrontarse a severas dores físicas. O seu autorretrato 'A columna rompida' (1944) mostra a terrible imaxe de Kahlo levando un corsé de aceiro cunha columna rota no centro que simboliza a espiña dorsal. Non puido ter fillos e padeceu tres abortos naturais, tema que aborda en obras como a litografía 'Frida e o aborto' (1932) e no óleo 'A miña moneca e eu' (1937).

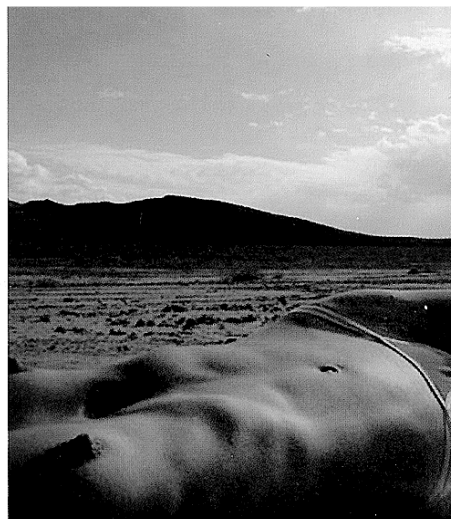


Dende arriba: performance da luguesa Ana Pot, Hannah Wilke na serie 'Entre-venus' nunha fotografía postrada en cama cando padecía cancro. Na parte inferior: 'A columna rota' de Frida Kahlo, á esquerda, e unha proposta da escritura corporal de Carolee Schneemann.





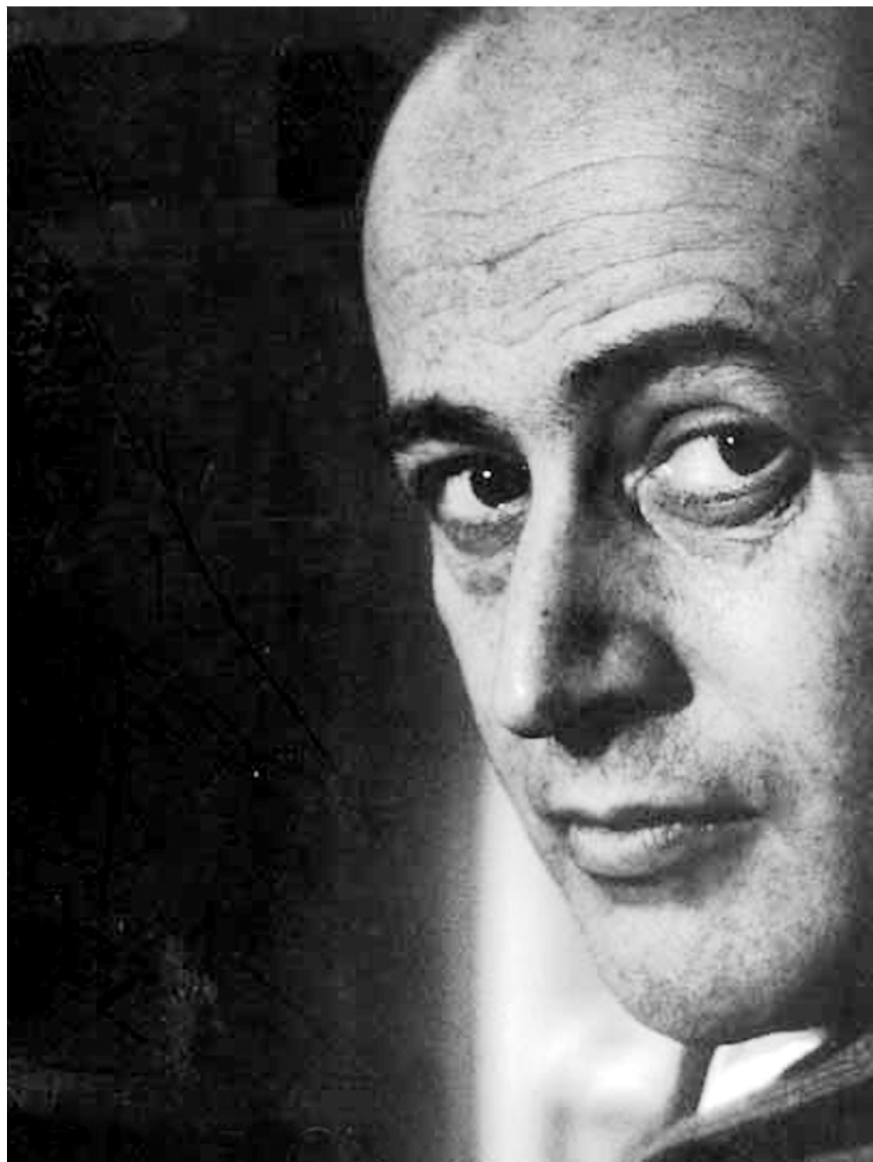
Os novos medios de comunicación producen novos iconos. Natacha Merrit (San Francisco, 1977) é un icono de Internet; ata tal punto que cabe preguntarse se foi ela quen o inventa. Ela personifica o medio: mopza, espontánea, aberta a contactos. É a wordl Wide Web Digital Girly, a encarnación do actual estilo de vida quero-todo-agora-aqui, catapultada á sona por un traballo chamado Digital Diaries (Diarios Dixitais) da que son mostras as imaxes inferiores e da esquerda. Os diarios demostran cómo o insaciable desexo humano de experimentar pode ser captado nunha película. O feito de que falan abertamente da satisfacción sexual ten algo que ver co evidente desexo de Merritt de experimentalala ela mesma. E sen embargo, anque pareza sorprendente, o xeito de que trata os máis íntimos detalles sexuais non fai pensar en pornografía. Na imaxe superior: 'Psyché, (1974) performance da artista francesa Gina Pane





Coordinación: A.R. López e Soedade Noia.
Deseño: Signum. Maquetación, Antón Lopo e S. Noia.
Fotografía: Chico Mirás. Correo: mare@galicia-hoxe.com

Paul Celan



Paul Celan

Catuxa López Pato

Paul Celan (Paul Antschel ata 1941, ano no que o poeta modifica o seu apelido) naceu o 23 de Novembro de 1920, en Czernowitz, Bucovina. Criado no seo dunha familia ortodoxa xudeu-alemana, asiste a diferentes colexios nos que recibe unha educación plurilingüe. Ademais de alemán, a súa materna, o autor aprenderá outras linguas como o ruso, o inglés, o francés, o portugués, o italiano ou yiddish.

A pluralidade lingüística na educación do poeta explícase, en parte, como característica común ás zonas do leste europeo onde as distintas nacionalidades e relixións conviven de forma máis o menos pacífica ata a II Guerra. O coñecemento destas linguas verase reflectido nas traducións que Celan realizou de autores como Kafka, Ossip Mandelstamm, Paul Valery, Shakespeare ou Rimbaud. Celan non só é un dos poetas máis importantes en lingua alemá, senón un dos máis grandes e lúcidos tradutores europeos. Durante os anos de escolar, ademais, desenvolveu unha activa labor no campo político e social, afiliándose con 14 anos a unha organización xuvenil comunista clandestina e colaborando activamente na edición dunha revista da mesma orientación.

O 9 de Novembro de 1938 realiza a súa primeira grande viaxe. Parte para Francia onde pensa realizar estudos de medicina na cidade de Tours. Estes estudos serán interrompidos polo comezo da Guerra. A terra de Celan e a súa familia veranse en pouco tempo inmersos nunha das grandes traxedias do s. XX, o Holocausto. A familia do poeta desaparecerá no campo de concentración Michailowka, mentres el consegue sobrevivir á reclusión no

(outono de 1963, Fischer Verlag), dedicado a Ossip Mandelstamm (1898-1938), escritor ruso de orixe xudía e un dos máis importantes inspiradores da obra de Celan. Mandelstamm representa o caso do poeta moderno, caracterizado polo exilio e a persecución. A partir de 1928 é vítima de distintas represalias, foi detido en varias ocasións e finalmente enviado a Siberia, onde morre.

En Die Niemandrose tematízase a grande dúbida do escritor sobre o xudaísmo, sobre o Deus dos xudeus. Unha incerteza que para o autor nace debida a existencia dos fornos crematorios nos campos de exterminio e que medra non só no seu corpo, senón tamén na linguaxe, que vira intelixible e afásica. A súa lírica non pode ser caracterizada como unha lírica "comprometida" coa revolución do 68 e cos feitos históricos que se consideran inherentes a ese tempo. O que, evidentemente, non se debe entender como un alonxamento da actualidade política ou un non-compromiso político. Todo o contrario, a potencia política dos seus textos procede do uso consciente da linguaxe que é natureza política de por si. O fundamento da poética de Celan reside na potencialidade política das súas palabras. Non hai dúbida de que a caracterís-



Gueto e aos traballos forzados. Despois de varios anos en Bucarest e Viena, autoexiliase en París. A partir de 1962 Celan é internado varias veces en institucións psiquiátricas. Un ano despois da súa visita ao Estado de Israel, suicídase no ano 70 deixándose caer, probablemente, desde a ponte Mirabeau.

A súa relación con Alemaña foi complicada. Estivo neste país en contadas ocasións e mesmo definiu a súa lingua materna e de produción lírica como "Mördersprache" (lingua da morte). No seu coñecido poema "Todesfuge" (este e outros poemas foron traducidos a nosa lingua por Michaela Kuchenreuther e Manuel Luís Stiller, en A Trabe de Ouro) escribe: "a morte é mestra de Alemaña". Por outra banda en Alemaña nunca foi querido e a súa obra moi a miúdo incomprendida. Celan tivo incluso que loitar pola existencia da súa poesía despois daquela famosa frase de Adorno sobre a imposibilidade dunha escrita tralo acontecemento de Auschwitz.

Os textos que aquí se reproducen pertencen ao poemario Die Niemandrose

tica máis específica do pensamento filosófico do século XX é a extraordinaria atención á cuestión da linguaxe. Esta característica vese así reflectida no seu propio uso, e inevitablemente, no uso poético da linguaxe, na poesía, onde este uso é máis que nunca un uso consciente.

Celan vese obrigado a abandonar as estruturas xa lexitimadas. Como seguir a utilizar unha linguaxe que serviu como medio para os propios nazis? Como escribir, como volver a crear despois de Auschwitz? Celan demostra que é posible: el escribe, pero reconstruíndo, reinventando a linguaxe poética. Esta é unha construción complexa, hai que modular as palabras. O importante é transmitir o contido do poema: "ein Gedicht besteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Wörter" (un poema non se constrúe con sentimentos, senón con palabras). Pero se o poeta ten que romper coa linguaxe dominante e construír un novo espazo de realidade e liberdade, o lector debe facer o mesmo esforzo: descodificar a mensaxe e comezar o diálogo.

(Eis, Eden]

Es ist ein Land verloren,
da wächst ein Mond im Ried,
und das mit uns erfroren,
es glüht umher und sieht.

Es sieht, denn es hat Augen,
die helle Erden sind.
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.
Es sieht, das Augenkind.

Es sieht, es sieht, wir sehen,
ich sehe dich, du siehst.
Das Eis wird auferstehen,
eh sich die Stunde schliesst.

(Xelo, Eden]

Nun país Perdido,
alí medra unha lúa no canaval
e o que se xea connosco
ferve arredor e ve.

Ve porque ten ollos
que son mundos claros.
A noite, a noite, as lexivias.
Ve, o ollo-neno.

Ve, ve, nós vemos
eu véxote, ti ves.
Resucitará o xelo
antes de que morra a hora.

(Tübingen, Jänner]

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre- "ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes"-, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
sprach er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

("Pallaksch, Pallaksch")

(Tubinga, Xaneiro]

Ollos persuadidos
para a cegueira.
O seu -"unha adiviñanza é
un gromo
puro"- o seu
recordo
das holderlianas torres flotantes,
rondadas de gaivotas.

Visita dos carpinteiros afogados
nestas
palabras asolagadas:

se viñese,
se viñese un home,
se viñese un home ao mundo, hoxe, coa
luz-barba dos
patriarcas: el podería,
se falase dese
tempo,
el só podería
balbucir, balbucir.
sempre, sempre.

("Pallaksch, Pallaksch")

(Chymisch]

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten
Händen.

Grosse, graue,
wie alles Verlorene nahe
Schwestergestalt:

Alle die Namen, alle die mit-
verbrannten
Namen. Soviel
zu segnende Asche. Soviel
gewonnenes Land
über
den leichten, so leichten
Seelen-
ringen.

Grosse. Graue. Schlacken-
lose.

Du, damals.
Du mit der fahlen,
aufgebissenen Knospe.
Du in der Weinflut.

(Nicht wahr, auch uns
entliess diese Uhr?
Gut,
gut, wie dein Wort hier vorbeistarb.)

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten, verkohlten
Händen.
Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen
um -

Grosse. Graue. Fährte-
lose.
König-
liche.

(Químico]

Silencio, fervido coma o ouro, en
mans
carbonizadas.

Grande, cincenta,
como todo o perdido perto
da irmá-figura.

Tódolos nomes, tódolos
nomes calcinados. Tanta
cinza por bendicir. Tanto
país gañado
sobre
os lixeiros, tan lixeiros
aneis-
almas.

Grande. Cincenta. Sen
resíduos.

Ti, noutroa.
Ti coa pálida,
mordiscada xema.
Ti, no fluxo de viño.

(¿Non é verdade que tamén a nós
nos deixou ese reloxo?
Ben,
ben, a túa palabra morreu ao pasar por aquí.)

Silencio, fervido como o ouro en
mans carbonizadas,
carbonizadas.
Dedos, finos como o fume.
Como coroas, coroas de aire
arredor -

Grande. Cincenta. Sen
rastro.
Re-
xio.

(Erratisch]

Die Abende graben sich dir
unters Aug. Mit der Lippe auf-
gesammelte Silben –schönes,
lautloses Rund –
helfen dem Kriechstern
in ihre Mitte. Der Stein,
schlāfennah einst, tut sich hier auf:

bei allen
versprengten
Sonnen, Seele,
warst du, im Äther.

(Errático]

Cavábanseche os seráns
baixo o ollo. Sílabas
colleitadas co beizo –fermosa,
xorda redondez–
axudan á Estrelafuga
ata a súa metade. A pedra,
entón próxima ás tempas, ábrese aquí:

con tódolos
soles dispersos, alma,
estiveches ti, no éter.

(Radix, Matrix]

Wie man zum Stein spricht, wie
du,
mir vom Abgrund her, von
einer Heimat her Ver-
schwisterte, Zu-
geschleuderte, du,
du mir vorzeiten,
du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du-:

Damals, da ich nicht da war,
damals, da du
den Acker abschrittst, allein:

Wer,
wer wars, jenes
Geschlecht, jenes gemordete, jenes
schwarz in den Himmel stehende:
Rute und Hode-?

(Wurzel.
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes
Wurzel -o
unser.)

Ja,
wie man zum Stein spricht, wie
du
mit meinen Händen dorthin
und ins Nichts greifst, so
ist, was hier ist:

auch dieser
Fruchtboden klafft,
dieses
Hinab
ist die eine der wild-
blühenden Kronen.

(Radix, Matrix]

Como se lle fala á pedra, coma
ti,
a min procedente do abismo, dunha
patria irmandada, esvarada, ti,
ti a min tempo precedente,
ti a min na Nada dunha noite,
ti na Mais-Noite en-
contrada, ti
Mais-Ti-:

Antes, xa que eu non estaba,
antes, xa que ti
medías cos teus pasos a eira, soa:

¿Quen,
quen foi aquela
estirpe, aquela asasinada, aquela
negra erguéndose no ceo:
férula e testículo-?

(Raíz.
Raíz de Abraham. Raíz de Xesé. Raíz de
Ninguén -oh
a nosa.)

Si,
como se lle fala á pedra, coma
ti
coas miñas mans termas alí
e na Nada, así
é o que está aquí:

féndese tamén
esa terra fecunda,
ese
declive
é unha das salvaxes
coroas que agroman.

(À la Pointe de Acérée]

Es liegen die Erze bloss, die Kristalle,
die Drusen.
Ungeschriebenes, zu
Sprache verhärtet, legt
einen Himmel frei.

(Nach oben verworfen, zutage,
überquer, so
liegen auch wir.

Tür du davor einst, Tafel
mit dem getöteten
Kreidestern drauf:
ihn
hat nun ein –lesendes? –Aug.)

Wege dorthin.
Waldstunde an
der blubbernden Radspur entlang.
Auf–
gelesene
kleine, klaffende
Buchecker: schwärzliches
Offen, von
Fingergedanken befragt
nach –
wonach?

Nach
dem Unwiederholbaren, nach
ihm, nach
allem.

Blubbernde Wege dorthin.

Etwas, das gehn kann, grusslos
wie Herzgewordenes,
kommt.

(Á la Pointe Acérée]

Xacen só os minerais, os cristais,
as drusas.
O inescrito, endurecido
para a linguaxe, libera
un ceo.

(Cara arriba depravados, hoxe,
atravesado, así
tamén xacemos nós.

Ti, porta diante dela, táboa
coa estrela de xiz
asasinada enriba:
te–
na agora só un ollo –¿un lector?–)

Camiños cara alí.
Bosque–hora ao longo
dos burbullantes carrís.
Re–
collida,
pequena, entreaberta
landra: ennegrecida
abertura á que
os Dedos–Pensamentos
preguntan por –
¿polo que?

Polo
irrepetible, por
iso, por
todos.

Burbullantes camiños cara alí.

Algo que pode camiñar, sen saudar
como o corazón que xa é,
chega.

(Kermovan]

Du Tausendgüldenkraut–Sternchen,
du Erle, du Buche, du Farn:
mit euch Nahen geh ich ins Ferne, –
Wir gehen dir, Heimat, ins Garn.

Schwarz hängt die Kirschlorbeertraube
beim bärtigen Palmenschaft.
Ich liebe, ich hoffe, ich glaube, –
die kleine Steindattel klafft.

Ein Spruch spricht –zu wem? Zu sich selber:
Servir Dieu est régner, –ich kann
ihn lesen, ich kann, es wird heller,
fort aus Kannitverstan.

(Kermovan]

Ti, estrelíña de centauro,
ti, bidueiro, faia, fento:
convosco, próximos, vou cara ao lonxe, –
Imos cara ti, patria, nunha trampa.

Negro pende o loureiro–cerdeira
preto do tronco barbudo da palmeira.
Eu amo, eu desexo, eu creo, –
ábrese o pequeno óso do dátíl.

Fala un proverbio – ¿a quen? A si mesmo:
Servir Dieu est régner, – podo
lelo, podo, faise máis claro,
lonxe de Nnpodcomprend.

(In Eins]

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*

Schäpfchen zur Linken: er, Abadías,
der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden
über das Feld, im Exil
stand weiss eine Wolke
menschlichen Adels, er sprach
uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es
[war
Hirten-Spanisch, darin,

im Eislicht des Kreuzers "Aurora":
die Bruderhand, winkend mit der
von den wortgrossen Augen
genommenen Binde – Petrópolis, der
Unvergessenen Wanderstadt lag
auch dir toskanisch zu Herzen.

Friede den Hütten!

(Nun]

Trece de febreiro. Na boca-corazón
desvelado Xibbólet. Contigo,
Peuple
de París. *No pasarán.*

Añiños á esquerda: el, Abadías,
o vello de Huesca, chegou cos cans
polo prado, no exilio
atopábase, branca, unha nube
de nobreza humana, falábanos
na man a palabra que necesitabamos, era
castelán de pastores, alí dentro,

na luz xeadada do cruceiro "Aurora":
a man-irmá saudando coa
venda quitada dos
ollos palabra-grandes – Petrópolis, a
cidade cambiante dos inesquecibles, tamén
a levabas, toscana, no teu corazón.

¡Paz nas choupanas!

Hinausgekrönt,

hinausgespien in die Nacht.

Bei welchen
Sternen! Lauter
graugeschlagenes Herzhammersilber. Und
Berenikes Haupthaar, auch hier, –ich flocht,
ich zerflocht,
ich flechte, zerflechte.
Ich flechte.

Blauschlucht, in dich
treib ich das Gold. Auch mit ihm, dem
bei Huren und Dirnen vertanen,
komm ich und komm ich. Zur dir,
Geliebte.

Auch mit Fluch und Gebet. Auch mit jeder
der über mich hin–
schwirrenden Keulen: auch sie in eins
geschmolzen, auch sie
phallisch gebündelt zu dir,
Garbe–und–Wort.

Mit Namen, getränkt
von jedem Exil.
Mit Namen und Samen,
mit Namen, getaucht
in alle
Kelche, die vollstehn mit deinem
Königsblut, Mensch, –in alle
Kelche der grossen
Ghetto–Rose, aus der
du uns ansiehst, unsterblich von soviel
auf Morgenwegen gestorbenen Toden.

(Und wir sangen die Warschowjanka.
Mit verschliffen Lippen, Petrarca.
In Tundra–Ohren, Petrarca.)

Und es steigt eine Erde herauf, die unsre,
diese.
Und wir schicken
keinen der Unsern hinunter
zu dir,
Babel.

Coroado fóra,

cuspidó, fóra, na noite.

iBaixo qué
estrelas! Sonoro
corazón–martelo de prata, golpeado de gris. E
cabeleira de Berenice, tamén aquí, –trencei,
destrencei,
trenzo, destrenzo.
Trenzo.

Barranco azul, en ti
repuxen o ouro. Tamén con el,
malgastado en putas e serventes,
veño e veño. Cara ti,
amada.

Tamén con maldición e oración. Tamén con
calquera
dos mazos que zoan
sobre min: tamén elas
fundidas nun, tamén elas
falicamente unidas a ti,
Gavela–e–Palabra.

Con nomes, bebidos
de cada exilio.
Con nomes e seme,
con nomes, mergullados
en tódolos
cálices, enchidos co teu
sangue real, home, –en tódolos

cálices da gran
Rosa–Gueto, desde a
que nos contemplas, inmortal por tantos
mortos finados nos camiños mañanceiros.

(E nós cantamos a Varsoviana.
Con beizos de cana, Petrarca.
Nas orellas–tundra, Petrarca.)

E érguese unha terra enriba, a nosa,
esta.
E nós non enviamos
a ninguén dos Nossos ao abaixo
cara ti,
Babel.

(Huhediblu]

Schwer-, Schwer-, Schwer-
fälliges auf
Wortwegen und -schneisen.
Und -ja -
die Bälge der Feme-Poeten
lurchen und verspern und wispern und vipern,
episteln.
Geunktes, aus
Hand- und Fingergekröse, darüber
schriftfern eines
Propheten Name spurt, als
An- und Bei- und Afterschrift, unterm
Datum des Nimmermenschtags im September-:

Wann,
wann blühen, wann,
wann blühen die, huhendibluh,
huhediblu, ja sie, die September-
rosen?

Hüh - on tue ... Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, -
Bruder
Geblendet, Bruder
Erloschen, du liest,
dies hier, dies:
Dis-
parates-: Wann
blüht es, das Wann,
das Woher, das Wohin und was
und wer
sich aus- und an- und dahin- und zu sich lebt, den
Achsenton, Tellus, in seinem
vor Hell-
hörigkeit schwirrenden
Seelenohr, den
Achsenton tief
im Innern unsrer
sternrunden Wohnstatt Zerknirschung? Denn
sie bewegt sich, dennoch, im Herzsinn.

Den Ton, oh,
den Oh-Ton, ah,
das A und das O,
das Oh-diese-Galgen-schon-wieder, das
[Ah-es-ge-deiht,

auf den alten
Alraunenfluren gedeihtes,
als schmucklos-schmückendes Beikraut,
als Beikraut, als Beiwort, als Beilwort,
ad-
jektivisch, so gehn
sie dem Menschen zuleibe, Schatten,
vernimmt man, war
alles Dagegen -
Feiertagsnachtisch, nicht mehr, -:

Frugal,
kontemporan und gesetzlich
geht Schinderhannes zu Werk,
sozial und alibi-elbisch, und
das Julchen, dsa Julchen:
daseinsfeist rülpst,
rülpst es das Fallbeil los, -call it (hoot!)
love.

Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?

(Receaflo]

Pesada-, pesada-, pesada-
mente nos
camiños e vereas da palabra.

E -si-
os foles dos poetas proscritos
anfibeian e visperean e murmuran e viborean,
epistolean.
O enmeigado,
de tripas de man e de dedos, enriba
un nome profeta deixa pegada
lonxe da escrita, como
en-, para- e transescritura, debaixo a
data do día Endexamaishome en setembro-:

¿Cando,
cando florecen, cando,
cando florecen as, sooreceaflo
receaflo, si elas, as rosas de
setembro?

iArre! - on tue... Si, ¿cando?

Cándo, cándocándo,
ilusióncándo, si ilusión, -
irmán
Abraiado, irmán
Extinguido, ti les,
isto de aquí, isto:
Dis
parates-: ¿Cando
florece o cándo,
o de onde, o cara onde e qué
e quén
vive de e en e alá e para si, o
ton axial, Tellus, na súa
silibante
orella-cara
diante da clara
audiencia, o
ton axial profundamente
no interior das nosas rondas estrelas vivenda
[contrición? Porque
se move, sen embargo, no sentido do corazón.

O ton, oh,
O ton Oh, ah,
O Ae o O,
O Oh-esa-forca-outra-vez, o Ah-que-agroma,
nos vellos
campos de mandrágoras, agroma,
como herba engadida sen ornamento-ornamentada,
como herba engadida, como epíteto, como palabra
brosa,
ad-
xectivamente, así van
eles contra o home, sombras,
percíbense, todo
estaba En contra-
sobremesa-de-día-feirado, nada máis-:

Frugal,
contemporáneo e legal
vai Schinderhannes á obra,
social e álibi-elbático, e
a Julchen, a Julchen:
enchida de existencia, arrota,
arrota a guillotina, -call it (hott!)
love.

Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?

INDERLUFT, da bleibt deine Wurzel, da,
in der Luft.
Wo sich das Irdische ballt, erdig,
Atem-und-Lehm.

Gross
geht der Verbannte dort oben, der
Verbrannte: ein Pommer, zuhause
im Maikäferlied, das mütterlich bleibt,
[sommerlich, hell-
blütig am Rand
aller schroffen,
winterhart-kalten
Silben.

Mit ihm
wandern die Meridiane:
an-
gesogen von seinem
sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder ver-
brüdet nach
dem Mittagsspruch einer
liebenden
Ferne. Aller-
orten ist Hier und ist Heute, ist, von Verzweiflungen
[her,

der Glanz,
in den die Entzweiten treten mit ihren
geblendeten Mündern:

der Kuss, nächtlich,
brennt einer Sprache den Sinn ein, zu der sie
[erwachen, sie-:

heimgekehrt in
den unheimlichen Bannstrahl,
der die Verstreuten versammelt, die
durch die Sternwüste Seele Geführten, die
Zeltmacher droben im Raum
ihrer Blicke und Schiffe,
die winzigen Garben Hoffnung,
darin es von Erzengelfittichen rauscht, von
[Verhängnis,

die Bruder, die Schwestern, die
zu leicht, die zu schwer, die zu leicht
Befundenen mit
der Weltenwaage im blut-
schändrischen, im
fruchtbaren Schoss, die lebenslang Fremden,
spermatisch bekränzt von Gestirnen, schwer
in den Untiefen lagernd, die Leiber
zu Schwellen gestürmt, zu Dämmen, -die

Furtenwesen, darüber
der Klumpfuss der Götter herüber-
gestolpert kommt - um
wessen
Sternzeit zu spät?

No aire, aí fica a túa raíz, aí,
no aire.
Onde se amoreia o terreal, terreo,
alento-e-lama.

Grande
vai cara alí enriba o exiliado, o
calcinado: un pomerano, na casa
na canción da mariquiña, ficou o maternal,
[de verán, claro-
ensanguentado no límite
de tódalas sílabas,
ásperas, duras-frías
como o inverno.

Con el
deambulan os meridianos:
as-
pirados pola súa
dor dirixida polo sol que os países
[irmandan segundo
o dito meridiano dunha
lonxanía
amada. Tódolos
lugares son Aquí e Hoxe, é, desde a dúbida,
o brillo,
no que os divididos aparecen coas
súas cegadas bocas:

o bico, nocturno,
marca con ferro o senso nunha lingua cara á
que eles espertan, eles-:

voltar a casa na
inhóspita vía do desterro que
reúne aos diseminados, os
conducidos pola estrela da alma deserta, os
facedores de tendas alí enriba no espacio
das súas miradas e barcos,
as súas pequenas axadas esperanza,
onde susurran as ás de arcanxo, de fatalidade,
os irmáns, as irmás, os
moi lixeiros, os moi pesados, os moi lixeiros
atopados coa
pesa dos mundos no
sangue incestuoso, no fértil seo, os para toda
[a vida estraños,
coroados de esperma polas estrelas,
[despositados
pesadamente nos baixos fondos, os corpos
amoreados nos limiais, nos peiraos, -os

seres valados, de alí vén
batendo o pé contrafeito
dos deuses- é por cal
estrela do zodíaco
demasiado tarde?

Bergföhrung Paul Celan

In den K6rten bl6t den R6uch der Feuern,
f6hlt im tiefen S6ntem T6uch, dem h6rnen,
kommst du wieder mit gel6rten Haaren
von den Bergen, wo wir Feinde waren.

Dahen Armer mit den fremden Gangen,
dahen sch6tten mit fer6llt h6ngen,
bieten meine sch6ttenen f6rten
gro6en Sp6ngel und verschwiegenen F6chen.

Oben oben bei den W6rnsch6tten,
Oben primeln, die, und sch6ttenen,
ist wie hier dein Kleid mit gel6rten Sch6tten,
reiß ein Sch6tten, ein sch6ttenen, gef6llen.



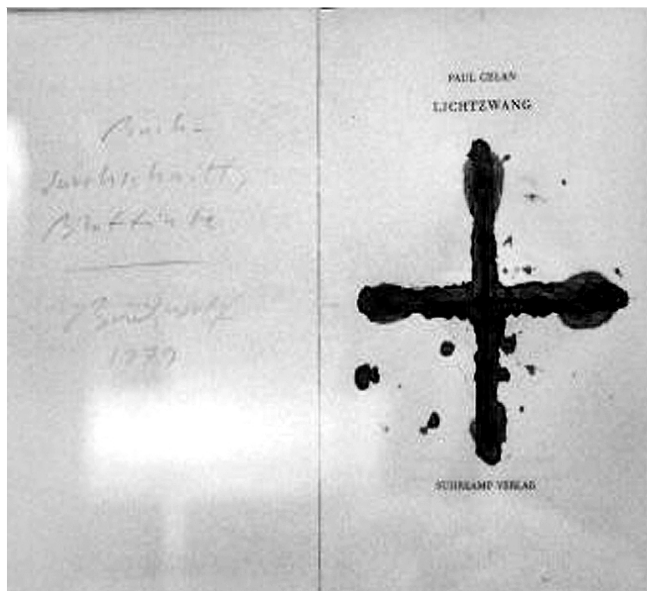
PAUL CELAN

Leite negra da madrugada beb6mola de tarde
beb6mola 6 mediod6a de ma6a a bebemos
de noite a bebemos e bebemos
abrimos unha tumba no aire -a6 non se xace
inc6modo-

Un home habita a casa el xoga coas serpes
el escribe el escribe mentres escurece a Alema6a
o teu pelo dourado Margarita
escribo e sae da casa e fulguran as estrelas silba
os seus xudeos fai abrir unha tumba na terra
nos manda "tocade xa para o baile".

Leite negra da madrugada bebemoste de noite
bebemoste de ma6a e 6 mediod6a bebemoste
de tarde bebemos e bebemos.

Un home habita a casa e xoga coas serpes el escribe
el escribe mestres escurece a Alema6a
o teu pelo dourado Margarita
o teu pelo cinsento Sulamita abrimos unha tumba no aire
-a6 non se xace inc6modo -Berra
cavade m6is fondo na terra os uns e os outros cantade e tocade
empurra o arma na cintura a blande ten ollos
azu6s cavade m6is fondo coas palas os uns e os outros seguide
tocando para o baile.



Tristan Tzara. Unha antoloxia



Tristán Tzara

Unha antoloxía

Soedade Noia e A.R. López

O seu aspecto singularmente dadá, a súa extravagancia anímica, os seus poemas, o seu pensamento anti-todo dogma e eucarística. Volver á Tristan Tzara é volver a un anarquista intelectual en sintonía, como a música que subxace nos seus versos, de inconformismo, provocación ou rebelión que aínda non é recoñecido nos andeis acdeémicos anque sen Tzara sería impensable o último século de poesía occidental. Eis o “home aproximativo”, montón de carnes ruidosas e de ecos da consciencia completa nun só anaco de vontade transportable”. Coincidindo co corenta aniversario da súa morte, Revista das Letras dedícalle un monográfico cunha antoloxía –a primeira que se lle tributa en galego– dos seus poemas químicos e estáticos. Unha oportunidade para redescubrir ese Tzara nihilista da espontaneidade e da creación inesperada: “¡Mirenme idiota, son un far-sante, son un bromista!. ¡Son como vostedes!”.

“Os actos da vida non teñen nin principio nin fin. Todo sucede dun xeito moi idiota. É por iso que todo se parece. A simplicidade chámase dadá”. É dadá –esa voz infantil que designa ó cabalo– “inútil como todo na vida”. A Tristan Tzara (Romanía, 1869-Francia, 1963) a súa época de axitación dadaísta perseguiu toda a vida e, como calquera creador e rexedor de novos movementos, salouca baixo o peso das súas ideas. Primeiro en Zúric, no pequeno cenáculo de escritores de diversos países refuxiados en Suíza durante a Primeira Guerra Mundial, e logo en París, Tzara escribiu os primeiros manifestos dun movemento nos que definía os seus principios nihilistas. De valor contrasimbólico, o far-sante e idiota –creador dun universo poético no límite mesmo da escritura– foi, como moitos dadaístas e surrealistas, un entusiasta de Oriente. El asociaba, como deixou dito nunha conferencia en Alemaña no 1922, o nihilismo dadá co budismo sen deixar de confrontar o “pensar dirixido” das sociedades evolucionadas co “pensar non dirixido” das primitivas. E escribe: “Nun estudio en preparación ‘Do soño no pensamento dos pobos primitivos’ propóñome demostrar que o pensar chamado “non dirixido” é o punto dominante do que impropriamente se denomina ‘mentalidade primitiva’, o que sería posible considerar un estado puro deste onde a ruptura que representa para nós a pasaxe do estado do soño ó de vixilia desaparece completamente”.

Tzara, en vías de inventar a batedora dadá, intuía que Zúric –onde continuaba os seus estudos de filosofía cando viu por sorpresa a declaración de guerra en Romanía– ía estoupar intelectualmente a costa de valerse como cidade neutral durante a guerra. Decide non mover máis que o seu espírito para confabular DADÁ xunto con Arp, Ball, Janco e en compañía do non menos revelador Cabaret Voltaire. Aquí publica “A primeira aventura Celeste do Señor antipirina”, 1916; “Vintecinco poemas” (entre 1915 e 1918) ou o primeiro manifesto Dadá (1918) e tamén aquí, abeirado á postura de sacudir o mundo, sacudíase en estados de tronso, con Aragón, Soupalt, Picabia, Max Morise ou Benjamin Péret, cando o seu amigo-inimigo Breton –quen xa durante a Primeira Guerra Mundial, na súa calidade de médico, anotaba os soños dos seus pacientes “ós fins da interpretación”– se convertía

en hipnotizador de primeira orde. Despois de publicar o primeiro manifesto Dadá marcha a París e únese ó grupo Littérature que pouco despois crearía o surrealismo no que Tzara non participou. Desta época son os poemas de ‘O Home aproximativo’ (1925-1930): cinco anos claves na historia da poesía de vangarda e na traxectoria do autor, durante os que tomou forma este libro que é á vez manifesto e demostración. No perfecto caos verbal faise patente un ansia de destrución da moral e a sociedade. A utilización do escándalo para chamar a atención, os espectáculos teatrais breves de tipo varieté onde os espectadores son agredidos das formas máis insólitas, tomaron forma nos actos de provocación dadaístas dos anos vinte nos que Tzara tomou como modelo a Marinetti. Un típico happening antes de tempo foi o de Marinetti encaramado na torre de L’Orologio de Venecia, lanzando ó baleiro volantes que invitaban a derrubar os vellos pazos para encher cos seus cascallos as canles fedorentas. En boa medida os sete manifestos DADÁ de Tzara, auténtico libro de cabeceira para os novos poetas, son exemplo, xunto con Apollinaire, dunha innovación tipográfica ensaiada por Marinetti. Tzara casou cunha millonaria, o que non lle impediu seguir sendo comunista. E despois da guerra, na que militou na resistencia, a súa poesía orientouse cara a presupostos morais, á par que se facía máis equilibrada: ‘No interim’ (Entre-temps, 1946), ‘A fuxida’ (La fuite, 1947), ‘O rostro interior’ (La face intérieure, 1954); ‘O froito permitido’ (Le fruit permis, 1957) ou ‘A rosa e o can’ (La rose et le chien, 1958).

Chegados os sesenta, e como relata Juan José Sebreli en ‘As aventuras da vangarda’, a revolución institucionalizouse, a subversión legalizouse, os insultos e blasfemias foron recibidos como bromas inofensivas, a sorpresa convertiuse en hábito, a provocación en ritual, o insólito e inesperado, en algo demasiado previsible a forza de ser repetido. A vangarda a partir dos sesenta era só unha moda frívola, un obxecto de consumo máis, ó carón da droga, o turismo a lugares exóticos, o jean ou a rémora de marca, o videoclip, a velocidade, a discoteca ou o fisioculturismo. A contracultura pasou a formar parte da cultura oficial e o antisocial foi asimilado pola sociedade establecida. La Sorbonne abríalle as aulas a Tzara no 1947.

(Para facer un poema dadá]

Colle un xornal.
Colle unhas tixeiras.
Elixo no xornal un artigo que teña a lonxitude
que pretendes darlle ó teu poema.
Recorta seguidamente con esmero
algunhas das palabras que forman ese artigo
e pónaas nunha bolsa.
Axita suavemente.
Extrae a continuación e sucesivamente cada
corte.
Copia concienzudamente
na orde na que as pezas foron extraída da bolsa.
Daquela, aparecerá o poema. E ti convertiraste
nun escritor infinitamente orixinal
dunha sensibilidade engaiolante e, ó mesmo
tempo,
incomprensible para o vulgo.

(“Par ou je passe...”]

por onde eu paso pasou o ferro en brasa e os
ollos raídos polo fogo das lágrimas pasaran po-
lo sangue e o león ó ríxido nengún vento estre-
meceu pero para dentro da noite que a divida
escura o mercado do sol entrou no cuarto e o
cuarto na cabeza chea de z Unidos madureceu
as iscas do desalento que xente máis timorata
tirou ó chan quente desfalecer dunha noite de
traballo vivir toda a súa indiferencia e tan calma
a noite en canto aínda camiña na embriaguez
emburúllase na cidade nas plantas unha invisí-
ble man me empurra selvaxe polos vellos cami-
ños dos xardiñeiros onde vibran as noticias se
reviran os canteiros onde aínda lágrimas caen e
hai ferros a torcer no inverno

(Canción dadá]

a canción dun dadaísta
que non é opti nin pesimista
e ama unha ciclista
que non é opti nin pesimista
pero un día o esposo
descúbree todo
e nunha trisca
ó Vaticano lle envía
os dous corpos en tres valixas

nin amante
nin ciclista
están xa opti ou pesimistas

come bos miolos
lava a metralha
dada
dada
bebe a grolas

(Poema XIV]

Maquillar a vida no binóculo –feixe de caricias–
panoplia para bolboretas, –velaí a vida das ca-
mareiras da vida.

Deitarse nunha navalla de afeitar e sobre pul-
gas en celo – viaxar en barómetro – mexar co-
mo un cartucho – cometer erros, ser idiotas,
ducharse con minutos santos – ser golpeados,
ser sempre o último – berrar o contrario do que
di o outro – ser a sala de redacción e de baños
de deus que cada día se dá un baño en nós en
compaña do poceiro, – velaí a vida das camarei-
ras dos dadaístas.

Ser intelixente – respectar a todo o mundo –
morrer no campo de honra – suscribirse á Dé-
beda Exterior – votar por Fulano – o respecto
pola natureza e a pintura – ouvear nas manifes-
tacións dadá, – velaí a vida das camareiras dos
homes.

(Cuarto manifesto Dadá]

Sen buscarme adórote
 que es boxeador francés
 valores marítimos irregulares como
 a depresión de Dadá no sangue do
 bicéfalo
 esbaro entre a morte e os fosfatos
 indecisos que ríscan un pouco o cerebro
 común dos poetas dadaístas
 afortunadamente
 pois
 ouro
 mina
 as tarifas e a vida cara a min decidíronme a
 abandonar as D
 non é certo que os falsos dadás mas
 quitasen xa que
 o reembolso comezará en canto
 é como para chorar a nada que se chama
 nada
 e varrín a enfermidade na alfándega
 eu caparazón e paraugas do cerebro
 de mediodía as dúas de abono
 supersticioso desencadeando as engranaxes
 do ballet espermatozoico que atoparán
 vostedes en ensaio xeral en todos
 os corazóns de individuos sospeitosos
 eu comereivos un pouco os dedos
 eu págolles a renovación do abono do
 amor en celuloide que rincha como
 portas de metal
 e vostedes son uns parvos
 eu volverei unha vez como o seu
 ouriño renacente á joie de vivre o
 vento parteiro
 e establezo un pensionado de mantedores
 de poetas
 e veño unha vez máis para comezar
 de novo
 e son vostedes parvos
 e a chave do selfcleptómano non
 funciona máis que con aceite crepuscular
 en cada nó de cada máquina
 está o nariz do recién nacido
 e todos somos parvos
 e moi sospeitosos dunha nova forma
 de intelixencia e de nova lóxica
 ó xeito de nós mesmos
 que non é Dadá de maneira algunha
 e vostedes déixanse levar polo
 Aaísmo
 e todos vostedes son parvos
 cataplasmas
 en alcol de soño purificado
 vendaxes
 parvos
 virxes

(O señor Antifilósofo]

Capitán! os bólidos, as forxas desencadeadas
 da cascata ameázannos; o nó das serpes, o chi-
 cote dos grillóns avanza triunfalmente polos
 países contaminados polo furor perpétuo;

Capitán! todas as acusacións dos animais
 maltratados, en dentadas enriba da cama, bo-
 cexam rosaceas de sangue, a chuvia dos dentes
 de pedra e as nódoas de excremento nas gaio-
 las enterrannos en mantos interminables como
 a neve;

Capitán! as claridades do carbón que se volve
 foca, faísca, insecto ante os teus ollos, os es-
 cuadróns de alucinados, os monstros de corda,
 os gritos dos sonámbulos mecánicos, os estó-
 magos líquidos en placas de prata, as cruelda-
 des das flores carnívoras invadirán o día sinxelo
 e rural e o cinema do teu sono;

Capitán:
 ten coidado cos ollos azuis.

(As mutacións radiantes]

(fragmento. Dedicado a Federico García Lorca)

ábrete o corazón infinito
 para penetrar o camiño das estrelas
 na vida innomeable como a area
 e a alegría dos mares
 que ela ten o sol
 no peto onde brilla o home de mañá
 o home de hoxe sobre o camiño de estrelas
 do [mar

chantou o signo avanzado da vida
 que é o seu dereito a vivir
 o voo libremente elixido do paxaro ata a morte
 e ata a fin das pedras e das idades
 os ollos fixos na única certeza do mundo
 onde escintila a luz refulxente a ras do sol

(Poema dez)

a cabeza ralba rodeada de ecos sobre as pegadas dos bramidos fumixeos
que os volcáns surcaron ó longo das migracións de prospectores
alí arriba onde todo non é nada máis que pedra e fráxil gorguexo de soles inconsolados seguído
o anémico viaducto desemboca no embudo de cal do val engaravatao de portadas
e a fauna metálica formiguea amargamente no mar de balor e de peles

fráxil gorguexo de inconsolables soles –remuíño das dunas
difíciles de quebrar – os escasos saltóns nas fendas
que unha dúbida fiel libra das mallas do sono e as fatigas que babean sobre o sofá nas lapas onde o sol se deita
rodeado de rexoubearas ansiedades de escoltas xeométricas
de moreas de ectoplasmas de pestillos que dormen alegres
de traslúcidas trampas de pausas de espazos de mesturas de fendas encadeadas –o ar estoura–

e que o amor seguido do amor de soles inconsolados seguido
alí arriba onde todo é de pedra
amante das doces pendentes feiticeiro das augas rápidas
que a noite trema no fondo da adega
que podes saír dos petos dos cocoteiros
os panos voantes onde abrollan os desexos dos viaxeiros sen lúa
sobre as deformes ilusións e os almacéns das razas
a chuvía pon o seu peso de prensa
e o balandro agrandado en metade do coral piotea o arrecife
os ollos mollados na rada do desalento
que te esperan
alá arriba onde todo é de pedra
e se desvían con indiferencia

cantos voraces enlearon as plumas das súas moribundas medidas
ó pupitre do navío onde o vento reuniu o diluvio de todas as direccións
que as flores teñen seguidas e abandonadas tantas lentas primaveras arremuiñándose no ollo
clemente da embocadura

que os baixíos estaban situados para facer tremar as orellas das balsas
que os insectos endurecidos á lúa cocían na impotencia dos soños
tratábase das campás dos inmemoriais azulexos que as chuvieiras dos séculos losqueaban as bóvedas
o froito da area pálida xace preto do pezón do medo
e a ruda penedía sentada nel mesmo os xeonllos no barbarigote
mastigaba a súa estrela e a apacible luz que a gobernaba.

coleccionista de cavichas nas selvas da éxtase e de astros estartalados caídos lonxe nas foxas dos segredos
anacos de país de pesadez despeizados receos de dubidantes fluideces de resaca
distraída convalecencia de lapas zancudas alí arriba onde todo é de pedra
as cubas misteriosas da fascinación fermentan o trigo ilusorio da voz
sobre as ramaxes das fervenzas a tarde de arañas dos ollos móvense inqueda
selvaxe esperanza proxeitada cos boomerangs e os cometas
na humidade de acibeche que ningún retorno de ás pensates esflora
nin de tizóns de amor
e a durmiona –incrédula ante as caricias vagabundas–
cínquese dos tormentos onde se petrifica o espírito
onde ningún avance non fede cun reflexo infiel a preguiza estrelada do misterio
ábrese paso un impulso por entre os carrais de proverbios que o ruído disimula
cara á carne infinitamente móbil do soño
e afástase con indiferencia

e no fume os lobios de fume o fume que cara-colea o bauprés pisotea a saraiba
no fume dos pastos extremos alí onde todo é de pedra
e o fume do sol que sube do derrubamento de dados
as xoldas das choupanas arredor das cegas resignacións
as cembas despregadas nas travesías dos pesados conboios das calores
o lecer eliminado debaixo da capa da forraxe figura esvaecida nos ruidos dos animais
alegre estoura no panel de ruidos
e cortando en esgueira o relevo arxilento a torpeza dese ruído
tatúa a fachada de funestas intencións
e de amor

(Segue)

construíronme tantas horas cos seus alicerces
 esfaragullentos de tibias en cruz
 precedénronme tantos homes na esgrevia ca-
 deira da exaltación
 tanta alma se dispersou en edificar a sorte que
 eu xogo
 na prisión sen compañeiros onde asexo un
 sangue espeso de remordementos
 tantos doces frenesís arrastraron as paisaxes
 cara ós meus ollos
 e amargas consciencias retiveron as ondas de
 fondo na súa peneira de ansiedade
 tantas viaxes invisibles calaron nos meus sen-
 tidos
 tantas milagres nos uniron
 na flotilla de palabras –sedimento das insua-
 nacións divinas
 das hipóteses que rodan nos crisois dos me-
 diodías do espírito
 onde rompen as ondas do fondo e as do amor
 rompen
 e tantas outras se inchan e desfán
 e tantas outras rompen secretamente

e que o moucho ande e que a noite trencen
 e que a noite ande sobre o pé do estanque
 e que a rocha surcada de mouchos endereite a
 súa tenda
 que o frío vén de espaldas boas para cubrir de
 paz a pomba
 alí arriba onde todo é de pedra
 onde a herba se endurece onde os dedos se se-
 can
 onde a garza teme a maré onde a sombra se
 contrae
 onde as xoias caen e os labios do glaciar vaci-
 lan
 onde o feto abre as bolsas nunha mandíbula
 lámpada
 onde o recordo sacode o vento das victorias
 sobre o deck
 onde se aplasta o lombo cáscara do tempo
 onde o oído se vela de oriente doutro tempo e
 de fatalidade
 sobre as movedizas vaidades das distancias
 de cristal
 alá arriba onde todo é infinitamente de pedra
 e no alambique dos ollos onde vertemos as bá-
 goas e alá arriba onde todo é de pedra
 a alarma que soa unha soa vez soa caída desde
 o alto dunha lágrima do obenque
 suspendida na gorxa gargallo do vento lento
 que non pode dormir
 esgazado do sol visitado polos soles inútiles do
 mar

tanto roe a sombra os bornes porosos da noite
 tanto que os lumes se poñen da banda dos
 amigos nos bancos
 e se afastan con indiferencia

o paxaro de cuarzo pode abreviar a luz enana
 do ábside
 no rumor que produce o resorte do seu élitro
 sen embargo de qué desorde irreal de criptas e
 pálpebras
 de qué cheiro áspero de fondo dos refráns
 sacamos o antigo pracer cuberto pola folla
 morta dos escudos
 e rodeadas de invisibles escudos
 repousando toda a vida na travesía
 o tedio –xema infernal– os cigoñais que escul-
 can
 o seu magnetismo sieiro que cercan os cai-
 máns nun camiñar sen pasos
 conseguimos –alí arriba onde todo é de pedra–
 a pedra fraternal alí arriba onde todo é de pedra
 e contaxio na ensenada dos talismáns e dos in-
 stitutos

qué espello sumido nos badías nos devolverá
 na aurora os agochos vítreos
 das nudeces finxidas os nomes onde non on-
 dula aínda nada máis que a indulxencia das ro-
 chas
 os bastións da cadea humana lustrados con
 mica
 que pulen o macizo das nubes –eses son os
 dentes do trono–
 pescozo estirado –que nos ofrece a cortiza de
 neve–
 sorrín maliciosamente alí arriba
 un hiato na aberta eternidade mordeu
 e os miradores rompen ata os corazóns das
 crenzas
 as zonas dos cerebros desmantelados esba-
 ran sobre embarcacións de pérfidios límites
 son os alicientes das nosas experiencias –alí
 arriba onde todo é de seixos–
 polas desunión –murga cavernosa–
 que se afastan con indiferencia

frioleiro porvir –lento en chegar–
 un espumante sobresalto púxome sobre o teu
 rastro de mirada
 alí arriba onde todo é de pedra e capa de tempo
 veciño das crechas arxilentas onde os xamáis
 se inflan baixo roupas de alusión
 canto a incalculable esmola de amargura
 que un ceo de pedra nos bota –alimento de
 oprobio e estertor–
 en nós ríe o abismo
 que ningunha medida frustra
 que ningunha voz se aventura a esclarecer
 inalcanzable tende redes de risco e de orgullo
 alí onde non se pode máis
 onde se perde o reino o silencio liso pulsación
 da noite
 así se arranxan os días no número das desen-
 volturas

e os soños que viven nos ganchos do día baixo o
seu xugo
ó día seguinte día que se morde o rabo e bai-
lan arredor
e alí arriba alí arriba todo é de pedra e baila
arredor

(Poema quince)

mentres o sol encha suficientemente de ré-
cords a prezo de ouro
os veleiros de ardor e as tetas da terra hinche
eles apúntanse para lanzar ó ceo o seu ali-
mento de lume e de abismo

sobre o chan vetado de acanto e de vides
a rella mina a brétema de gnomos na arxila
extenuada dos mimos
mentres que pola orella do polo do mundo fi-
gura a axitación
uns astros incompletos as boreais sangradas
os mares de lava babean sobre o val
de ar abotoado con laz son os botóns dos lu-
mes fatuos
que da súa coada de metal extraen o mel dos
sons precoces
e a incisiva desesperanza agarrada á arma-
dura da noite
soltou presa tal é a forza do luminoso requiri-
mento
o vento noutro tempo encrechado arredor da
tarde do teu corpo espido
frankeou os aéreos accesos do rostro eter-
no
invita no sucesivo para secretos asubíos
a aurora insinuante ó deixar o baño inesgota-
ble
e as ondas desenganchadas préganse baixo
os pregues
do acordeón –o calafrío absorve e devolve as
buxainas divididas
as multicores aéreas dispérsanse cara a to-
dos os ventos
coa gorxa colles o violón
e despois nas tempas auscultas o desexeo da
súa palabra
pero a miúdo o paxaro suxeita o rabo da
choupa
fachón dos desexos borrados
mide o lume ó día que esperta nos nosos pei-
tos

festéxanse as vodas cristalinas

de onde emerxen os frescos dos resplando-
res mariños
as calesas soan xa as vívidas chegadas
das moedas de prata sobre as caixas rexis-
tradoras da mañá rara
e o mar ó sol avala as afroditas de néboa
o leite precoz dos seus veráns salpicando so-
bre as paredes das caracolas
ti estás na hora do almorzo da túa vida
os teus pasos tricotan a desolada distancia
que xa se agranda
camiñas a cabeza alta de faragullas de herba
levas contigo a luz dos outeiros domésticos
a luz espida que se arrastra ós teus pés
e que coa palabra nena vistes de vélaros
pero antes de que as túas súplicas tracexen a
ruta atmosférica na que se instala o eco
o cesto das estradas que se atopan arredor
da bobina
a idade está madura para collerte na súa rede
sarnosa
de onde as saídas son difíciles e á que os re-
cords peneiran penosamente.

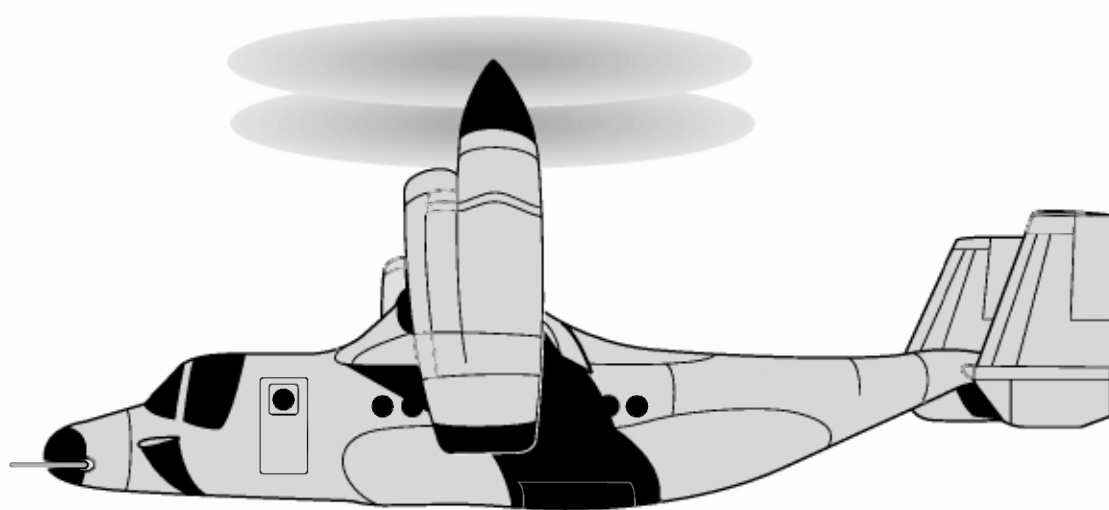
...

sementar alarmas na epiderme da terra
baixo a árbore cangada de notas musicais
arrastrarse ás toas sobre moreas calcáreas
por entre lagartos e as pedras sepulcrais
os alpendres de resina e xiz
os cemiterios con cheiro de trementina
devorados polas ásperas poutas ordenadas
en semicírculos
abertos como o riso das carracas
e raídos polas lembranzas das lepras diluvia-
nas
qué saben elas da soedade
onde as estradas se apagan baixo antigas fu-
xidas
unha sombra corta a morte
a brisa peluda varrerá os pastores os gardas
e os cornos
e o pranto torto que a nube allea
soa sobre o país caduco un duelo que atrona
con toques de caza
no océano sobre o veludo de soño
a noite dá a luz un barco

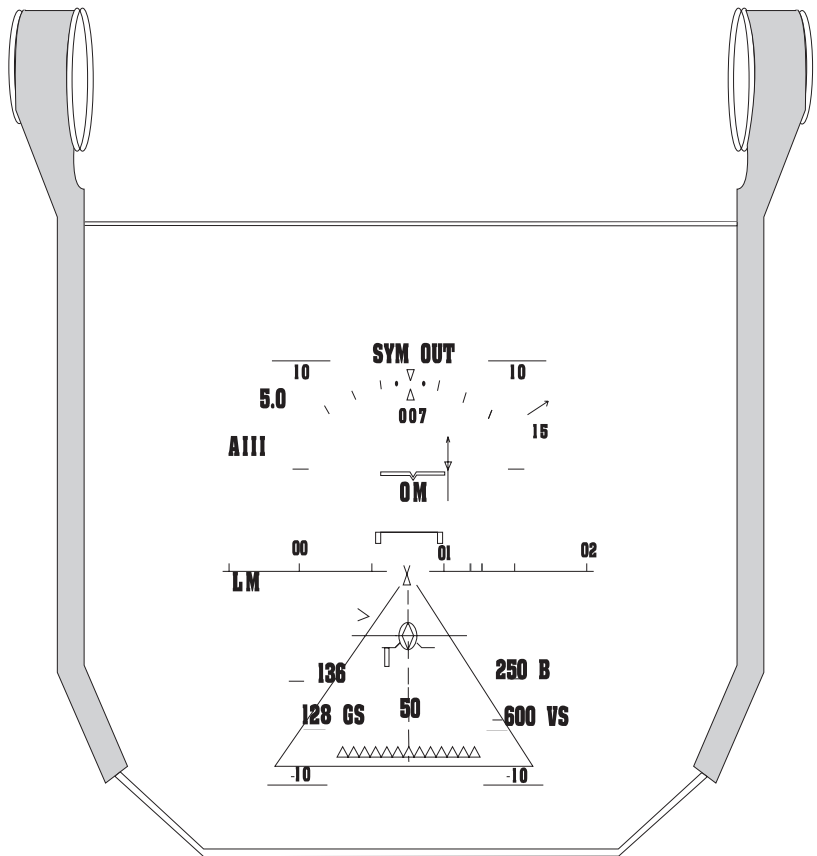
mañá mañá
mañá marcada de cristal e de larvas
mañá de pan cocido
mañá de portas en loucura
mañá garda de cabaleirías
mañá de esquiños e polidores vitrais frescos
na costa
mañá que cheira ben
alento pegado ás estrías do iris

23 / OUTUBRO DE 2003 - NÚMERO 488

rdl REVISTA
DAS
LETRAS



Ler e voar

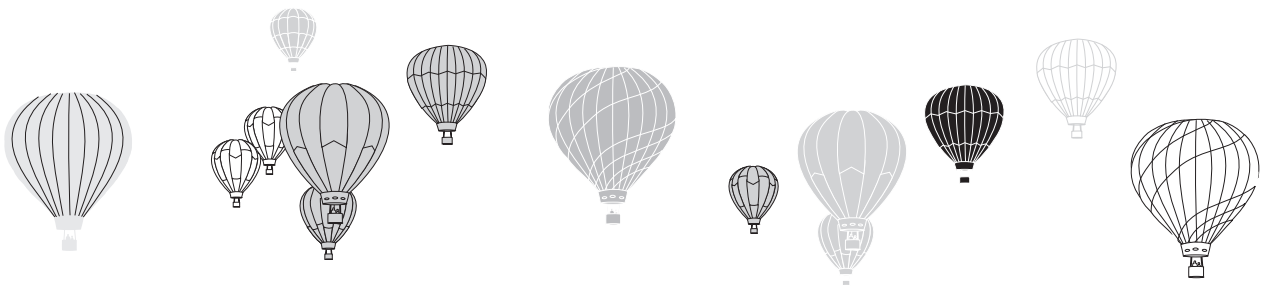


Piloto

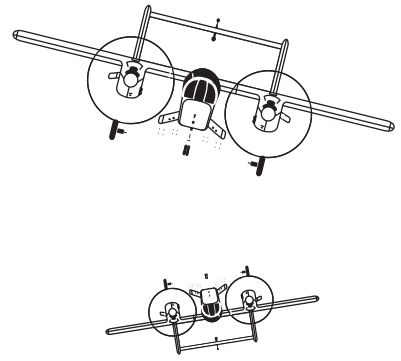
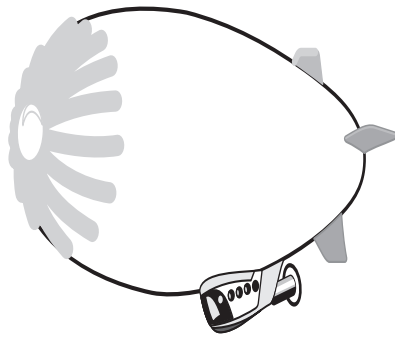
da túa propia imaxinación

A crise editorial non significou en Galicia unha redución da oferta. Máis aínda, as convulsións do mercado e o abandono do libro por parte do consumidor, en beneficio doutros soportes, non afectan a un andel de novidades que ofrece unha variedade de propostas superior, incluso, a doutras temporadas. Co libro infantil e xuvenil entre os banzos das empresas para sanear as súas contas, pero cunha forte aposta narrativa, os libros galegos seguen a ofrecer a posibilidade de que cada lector se converta no único piloto da súa propia imaxinación.

Estes son tempos de crise, de transformacións, convulsión e reaxustes. Tempos dunha economía de guerra que se retroalimenta de si mesma –da morte que provoca– nunha sociedade que, por moitas razóns, parece incapaz de consolidar alternativas no horizonte: outro mundo, outra estabilidade, outra solidariedade, outra forma de vida. Nesa crise, a industria cultural non quedou á marxe. Todo o contrario, nos últimos anos sufriu un auténtico tremor, con réplicas continuadas que afectaron, moi especialmente, ás editoras, hoxe demerxidas nunha crise profunda que, en principio, non debería ameazar o seu futuro anque agora lle poña sombras ó presente. E se o estancamento –e incluso de recesión– abrangue a todo o mundo e foi eixe da última Feira de Francfort ou do Liber de Madrid, a situación séntese especialmente en Galicia, onde a voz de alarma xa saltou hai un par de anos e onde algúns editores, como Miguel Anxo Fernán Vello, de Espiral Maior, anunciaron a desaparición do seu proxecto senón cambiaba o rumbo. Sen embargo –e é unha das mensaxes máis esperanzadoras–, a crise non acovardou un só milímetro os proxectos editoriais do país, que estes días comezan a descargar as novidades previstas para a



temporada. Os lectores que se acheguen ás librerías –lamentablemente, menos cada ano, segundo as últimas cifras–, encontrarán como sempre –ou aínda en maior medida– a simultaneidade de universos que os libros encerran. Novelas apaixonantes, a poesía na cerna da lingua, ensaios que nos descubren o labirinto de cando Galicia comezou a ser Galicia, que nos descubren o bosque castrexo, os reis de Galicia ou a construción nacional. Relatos humorísticos, recuperacións históricas, narracións dedicadas ó lector de infantil e xuvenil... Multitude de historias e de emocións que deberían servir para lembrarnos, unha vez máis, que o libro forma parte esencial da nosa cultura, vehículo do idioma, das ideas e dos sentimentos. Un libro para vivir varias vidas nunha soa, para chegar a onde nunca imaxinaches que chegarías, aínda máis lonxe, moito máis lonxe...

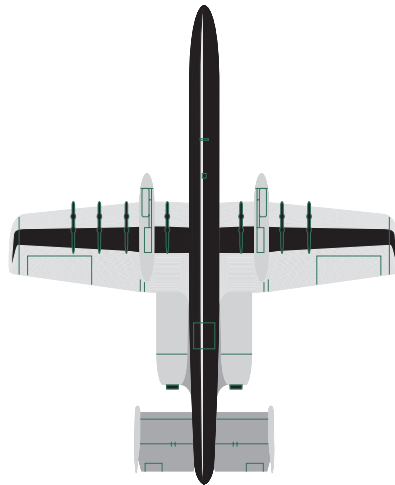
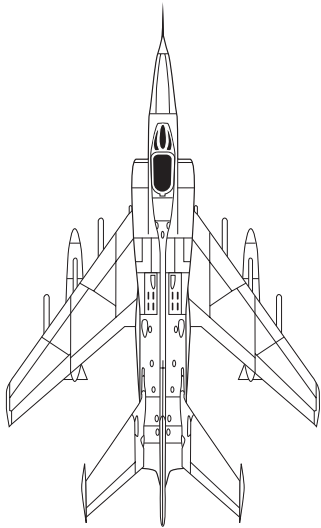


Edifícios de cinza na Cidade Virtual de Bodaño

Máis de dez anos están detrás do poemario 'Cidade Virtual' de Salvador García-Bodaño (Vigo, 1935): un dos vates do país que regresa nunha reactualización da súa linguaxe desde aquel xa clásico 'Tempo de Compostela', o libro que lle concedera a madurez poética e un posto destacado na poesía da transición galega, e máis concretamente, no escaso parnaso dos poetas que cantaron a Compostela. Agora a 'Cidade Virtual' (Mandaio, 2003) promete levar a súa palabra ata lindes onde o cotián se mestura co misterioso poder das emocións e da vida diaria nunha especie de escultura vivencial cara á memoria. Tres seccións distribúen os 27 poemas dun libro que ilustra o propio autor: 'Estructuras do sentimento', definidas pola presenza do amor e o feminino; 'Ámbitos humanos', na que nun percorrido pola rúas da cidade, debuxa unha imaxe caótica na que os habitantes se ven ameazados pola urbe, recrea escenarios da memoria ou réndelles homenaxe a amigos e mestres como o poeta noiés Avilés de Taramancos, o ex presidente do Consello da Cultura Galega ou Galaxia e ex académico da RAG coma Bodaño, Carlos Casares, ou o galeguista Ramón Piñeiro e 'Pegadas no asfalto' onde retrata as marcas que os habitantes deixan na paisaxe urbana, como os grafitos. É 'Cidade Virtual', como o presenta o propio autor, unha urbe imaxinaria e real feita de moitas e de ningunha cidade.

Porque é o ano do centenario de Bóveda

Fai o editor e xornalista Enrique Acuña un percorrido documental e biográfico pola curta vida de Bóveda en 'Alexandre Bóveda: Na historia do nacionalismo galego' (A Nosa Terra, 2003), cando está a transcorrer o ano do centenario que para moitos, está a pasar sen pena nin gloria. Xusto é reivindicar a figura dun home que foi pai do Estatuto de autonomía e alma do Partido Galeguista e que, ó entender de Acuña, foi "artífice da conversión da devandita formación nun partido de masas". "Bóveda foi motor de explosión dunha forza política que, en poucos anos, lograra implantarse entre todos os sectores populares" advirte o autor nesta entrega de que non ten intención de ser unha autobiografía ante as poucas fotos que se conservan deste intelectual, fusilado a mans do fascismo no 1936, que con só 24 anos tomaba posesión no 1927 do seu destino na delegación de Facenda de Pontevedra. Imaxes de Bóveda coa súa dona Amalia no arrabaldo pontevedrés ou cos compañeiros da coral polifónica ilustran unhas páxinas nas que Acuña retrata as tertulias dos cafés moderno e Méndez Núñez; reproduce os seus apuntamentos manuscritos desde os que redactou os primeiros estatutos da Caixa de Aforros de Pontevedra ou incide en cómo o economista, coa plana maior do galeguismo, "pulou por facer presente o nacionalismo galego ante os novos retos da sociedade". Eis a memoria dun país.



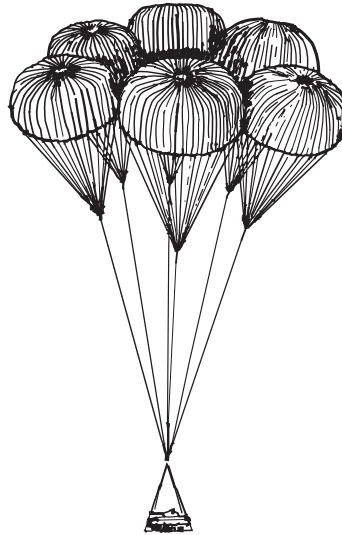
A grandeza de Blanco Amor aínda por descubrir

Aínda pendente da presentación da biblioteca Blanco Amor, publica a editorial Galaxia o terceiro título dun proxecto que, por riba de todo, dá tratamento de auténtico e máis que xustificado clásico a un dos autores galegos máis universais: Eduardo Blanco Amor. Do autor ourensán e logo das edicións de 'Xente ao lonxe' e 'Os biosbardos' sae á rúa 'Chile á vista', unha serie de notas xornalísticas, recollidas durante dúas viaxes realizadas nos anos 1949 e 1950 a través de Chile á que lle seguirán, segundo o previsto pola editora que dirixe Víctor Freixanes, a publicación do resto da súa obra en castelán como 'Los miedos', 'La catedral y el niño' ou as súas crónicas dende Bos Aires. "Quedei enfermo de Chile, contaminado de Chile; para min non é un país senón un vicio", escribe Blanco Amor para introducir unha das obras, 'Chile a la vista', menos coñecidas do autor, que xestara a finais do 1948, encomendado por unha empresa xornalística arxentina, para escribir unhas cantas crónicas sobre o "longo e descoñecido país da fin do mundo". A viaxe proxectouse para dous ou tres meses anque botara dous anos, engulindo os seus 4.800 quilómetros de extensión, con apaixonada avidez, para dar conta, coma ninguén das súas xentes, da súa xeografía multicolor. "Eu teño dúas patrias" dicía o autor en 1976. Unha era Galicia. A outra, América á que tamén se exiliou.

Frank Kafka e Conrad en galego da man de Sotelo

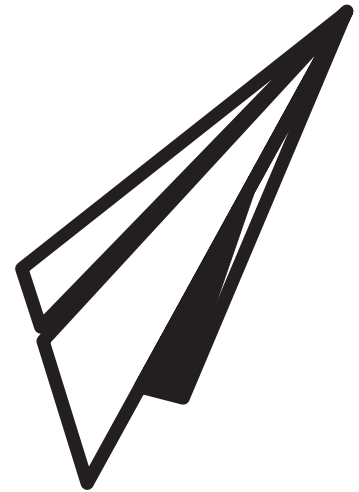
Na mesma colección que se publicaron anteriormente as obras de Virginia Woolf, Laurence Stern, Antón Chejov e Henry James, a editorial Sotelo Blanco acaba de editar, na súa colección 'Biblioteca de Traduccións' a obra, 'Tifón' de Joseph Conrad e 'O proceso', de Frank Kafka, traducidas ó galego. No caso de 'Tifón' de Conrad, a obra foi traducida por Xavier Queipo, autor dunha nota final titulada 'Joseph Conrad e a arte de escribir' onde o escritor, establecido en Bruxelas recorda que 'Tifón' foi publicada en 1901, nunha época na que as publicacións en folletín eran interesantes e populares. Foi considerada por moitos estudiosos do autor como unha obra dramática, cando o propio Conrad vía nela pasaxes divertidas, cando menos irónicas e ata "estimuladoras do sorriso".

'O Proceso' de Frank Kafka, foi traducida do alemán ó galego por Luis Fernández Rodríguez, quen tratou de respectar o estilo propio do autor de 'A metamorfose' e da prosa alemana en xeral, na que os diálogos se presentan mediante comiñas e non con guións. O protagonista de 'O proceso', a quen ninguén lle di de qué se o acusa, é un claro exemplo do existencialismo dos anos corenta tan ben retratado por Kafka, quen nesta obra ofrece unha narración na que "todo aparece desenfocado e convertido nun enigma", sinala o traductor.



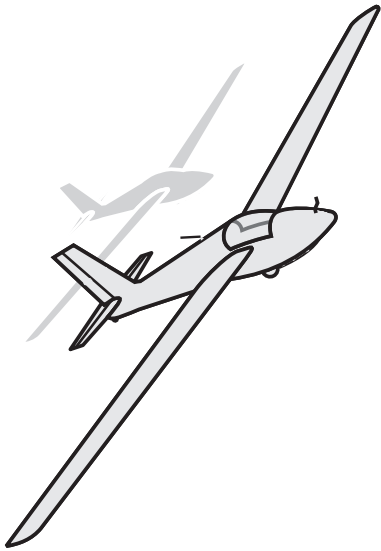
Para ir lendo 'Don Nuno e outros relatos humorísticos'

Escrebe o escritor ourensán Méndez Ferrín que se o inventor do humorismo no mundo moderno posuía os galeguísimos apelidos de Cervantes Saavedra, se os que dignificaron o humor literario nas Españas plurais contemporáneas foron os galegos de nación Castelao, Camba e Fernández Flórez (todos nados na década de 1880-1890) e se a única reflexión teórica sobre o tema en Europa que poida merecer a nosa atención é 'O segredo do humor', do filósofo lucense Celestino Fernández de la Vega, ¿que nos pode sorprenden que hoxe saia á area literaria este libro de Valentín Alvite titulado expresamente 'Don Nuno e outros relatos humorísticos'? Lanzada a pregunta, subliña Ferrín que o lector e lectora atópase neste 'Don Nuno e outros relatos humorísticos' (editorial Seara, 2003) diante dunhas narracións "moi limpas e claramente trabadas que, nun tempo de galego bon-sai, fan emprego dun idioma rico, lábil e sempre ben dominado (pulso de temoneiro ou de labrego que ara con bois) polo autor". E o humor o elemento que une os cinco relatos que entrega Valentín Alvite, ou Álvaro Silva como asina a entrega. E humor –seguindo fieis ás palabras do prologuista da edición Méndez Ferrín, "verdadeiro que ten as súas regras desde Mark Twain e a súa substancia é a ambigüidade e unha esperanza final que o xogo dos espellos fai contradictoria".



Dos Reis de Galicia á primeira romanización

Ata 1833 Galicia era oficialmente un Reino, pertencente á Coroa dos monarcas españois. Un Real Decreto do 30 de novembro dese ano suprimía a organización vixente no Estado español e, seguindo os criterios políticos do liberalismo introducidos pola Revolución Francesa e triunfantes agora na España isabelina, uniformaba todo o territorio mediante o trazado artificioso de provincias, desvinculadas da traxectoria histórica e fragmentadoras das identidades nacionais. Desta tese arranca o profesor e historiador Anselmo López na entrega 'Os Reis de Galicia' (Edicións A Nosa Terra, 2003) que ilustrada por Tucho Fernández Calo, volve nunha edición que ten a súa correspondente de luxo, dende os reis suevos (Hermerico, Requila, Requiario, Franta, Maldras, Frumario, Remismundo) ata a crise do século XIV co infante Xoán ou Felipe, Fernando I de Portugal ou Xoán de Gante, duque de Lancaster. Tamén a editora viguesa, encintando a descuberta da nosa memoria e o noso pasado, acaba de publicar 'Prehistoria, castrexo e primeira romanización' asinada polo arqueólogo Antonio de la Peña na que o mesmo autor introduce na necesidade de "detectar o que non é máis que propaganda oficial e comprender o que está a pasar e a calidade de información real do noso pasado que podemos manexar sen ter que botar man en exceso da especulación". Porque aínda queda moito por coñecer.

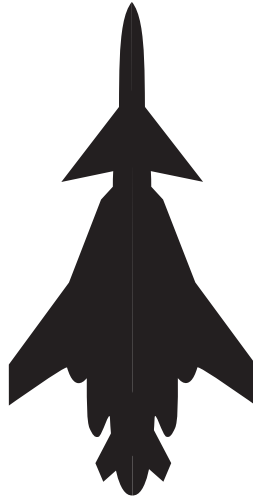


A realidade e a reflexión, con praza en 'Casa Skylab'

Estamos na montaña oriental galega e hai nomes, como Negueira de Rodríguez que, rapidamente, nos trasladan a localidades concretas, aínda que en 'Casa Skylab', a última entrega de Jaureguizar, Premio Xerais do 2003, nada sexa concreto, o universo debuxado é sempre imaxinación e calquera referencia a nomes reais –como nas vellas novelas– é pura coincidencia. Casa Ataulfo, a cantina, o lugar desde o que o cacique imparte cátedra e no que os espazos converxen por efecto da ósmose xeográfica. Pero hai máis, sobre todo esa comuna hippie –de novo, evocadores paralelismos coa realidade– e o Pub Sempre en Galiza, o carteiro de Pablo Neruda, un comisario ou Antón Duracell, o parvioco. Máis que unha novela, o que Jaureguizar propón é un poderoso exercicio narrativo sobre a Galicia actual e a Galicia soñada, un exercicio no que a fiazón, o estilo e a habilidade do lector liman calquera aspereza para conseguir unha das máis entretidas novelas que nos últimos anos se publicaron en Galicia. Unha reflexión, ó tempo, que el asegura emana do momento que vive hoxe en día o nacionalismo e, tamén, do seu labirinto. Jaureguizar (Bilbo, 1965) prosegue o seu proceso de integración na Literatura galega, á que aportou obras como 'Breve crónica universal da clase obreira' (2001) ou 'Salitre' (Xerais, 1999).

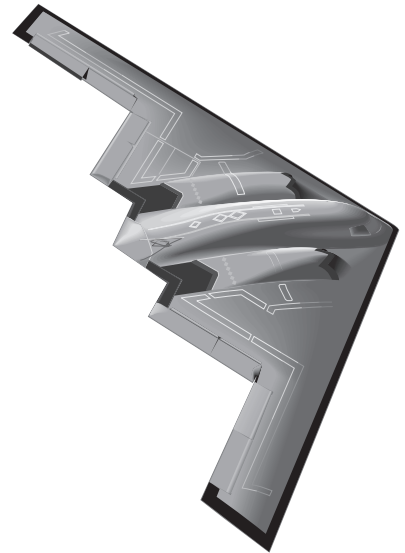
Variedade e fantasía: para os lectores novos

A industria editorial galega ten na Literatura infantil e xuvenil unha das súas grandes bazas e, de feito, o desenvolvemento deste xénero deulles ós autores galegos –Fernández Paz, Fina Casalderrey ou Neira Cruz– un lugar principal no conxunto da península Ibérica. Fiel a esta posición, as novidades neste ámbito son numerosas, con dúas coleccións, Fora de Xogo de Xerais e Costa Oeste de Galaxia, que agrupan un importante catálogo de autores. Costa Oeste abre temporada con 'O armiño dorme' de Neira Cruz –Premio Raíña Lupa–, unha novela de época na que Florencia –unha filla ilexítima do duque de Florencia, conta os últimos días da súa vida. Nesa mesma colección, o catalán Jordi Serra i Fabra preséntalle ó lector galego 'Durmindo sobre os espellos', crónica dun rapaz de 19 anos que vai a Cuba á procura da memoria do seu avó. A lista de Fóra de xogo é extensa: vai desde o último Premio Merlín –'Irmán do vento' de Manolo Lourenzo González, historia dun rapaz que vive nunha apartada aldea de Iraq– a 'Morgún' de Suso de Toro –unha historia de mitoloxía celta co Castro de Baroña ó fondo e un colgante de barro de regalo–, pasando por 'Pel de lobo' de Xosé Miranda, 'Onde o sol non adormece' de Antón Cortizas ou 'Lúas de nácara', de Final Casalderrey, cinco relatos confeccionados coa materia dos sonhos, o amor e a soidade.



Romance de memorias no debut de Carlos Arias

Xulio Corveira tivo moito do que se pode desexar na vida: liberdade, solvencia económica, sexo, parellas coas que compartir un proxecto vital, un espazo propio enorme e mais a capacidade de desprazarse polo mundo á súa vontade. Aínda así, ós 86 anos, atópase coa forza física, máis interiormente esgotado; daquela decide facer balance, para iniciar, logo de se desprender de todo, un novo camiño, que o conduza, por fin, a se atopar consigo mesmo. As súas 'Capitulacións' constitúen unha reflexión dura e honesta, na que busca, dentro do baleiro vital ó que chegou, os elementos que lle permitan integrar todo o pasado, ata se sentir un máis entre os seres humanos, o que constitúe o seu desexo definitivo. É 'Libro das capitulacións de Xulio Corveira Andrade' (Toxosoutos, 2003) o debut narrativo de Carlos Arias (Lugo, 1959) que, en palabras do prologuista da entrega Carlos Callón, é "romance de memorias" que ten como orixe a decisión claudicante do seu protagonista, o octoxenario Xulio Corveira, de abandonar a súa casa e a súa vida e irse ó asilo. Isto é, continúa "o solipsismo desa literatura do desabafado que semella non procurar máis lector que o seu propio autor, xunto co desexo entrevelado de que estes últimos escritos fagan perviver a Corveira nas xeracións vindeiras, triunfando como escritor. Eu que foi e eu que é.



Pedrayo na construción dunha novela nacional

Aquel Don Ramón!. A articulación do discurso nacionalista de Otero Pedrayo é o cerne da recente entrega 'A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo' que asina a profesora Carme Fernández Pérez-Sanjulián na colección campus de Edicións A Nosa Terra. Trala revisión crítica da obra do patriarca das letras e os elementos ficcionais que o autor utilizou para a creación dunha novela nacional, esta especialista na figura de Pedrayo dá proba de "como os textos narrativos oterianos se corresponden cun obxectivo político que non é outro que o de substantivar a nación e traladar esa idea, pola vía das novelas, a un público máis amplo que as reducidas elites que participaron no proxecto de reivindicación de Galicia até daquela". O xeito en que se concretizaron nas obras do autor de Trasalba aquelas ideas, mitos, temas ou mesmo propostas ideolóxicas que as elites culturais do seu tempo –das que Pedrayo foi un perfecto representante– pretenderon consolidar como referentes da nosa identidade colectiva é obxecto desta entrega na que se volve a "comunidade imaxinada", a paisaxe como valor identitario, ó celtismo, atlantismo e europeísmo ou as relacións persoais alegóricas, como a rexeneración pola unión coas clases populares. Sanjulián entra en Otero Pedrayo: auténtico guieiro e símbolo

30 / OUTUBRO DE 2003 - NÚMERO 489

rdL REVISTA
DAS
LETRAS



Matrix

2 | **rdl**
Galicia Hoxe 30/10/03



Ficción e realidade –esa dualidade que mellor define a sociedade contemporánea– son as forzas que se enfrontan en ‘Matrix’, un filme de ciencia ficción que revolucionou non só a industria dos efectos especiais senón tamén a visión da sociedade sobre si mesma. Polémica desde a estrea da primeira parte, o próximo día cinco de novembro chega a terceira entrega cunha aparatosa campaña publicitaria: estrearse en cincuenta países simultaneamente e á mesma hora: en Galicia será ás tres da tarde. ‘Matrix Revolución’, título do final da triloxía, chega precedida polo secretrismo e a posibilidade de que esta mina de ouro siga arrasando nos despachos pero continúe o sendeiro de mediocridade da segunda parte. Nin sequera o pase selectivo do filme o luns serviu para arrincar algún segredo a un filme que pode ser a con-

Matrix: a realidade é sempre menos crible que a ficción ¿Revolución?

sagración definitiva dos seus directores, os irmáns Andy e Larry Wachowski, como estrelas de culto ou a súa entrada directa no universo dos fabricantes de éxitos para adolescentes. Por se acaso, e en previsión de desfalecemento, a terceira parte de ‘Matrix’ incluírá abundantes efectos especiais e se os Wachowski xa se fixaran en Oriente para as coreografías do combate, agora apostaron pola tecnoloxía de animación xaponesa. E ó contrario das súas dúas predecesoras, ‘Revolution’ desenvólvese no mundo real de ‘Matrix’ e o mundo real –como non podía ser doutro modo– é menos crible na súa aparencia que o artificial, máis parecido ó mundo tal e como o coñecemos ou como cremos coñecerlo. Revista das Letras recolle no monográfico dúas das visións máis interesantes que para nós atopou na rede Xabier Cordal.



Ironía cibernética

Peter Sloterdijk

Quixera, para bosquejar un comentario ontolóxico á problemática de Matrix, aplicar a este constructo cósmico o concepto de ironía cibernética. É interesante que esta ironía consiga mostrar a outros facendo aquilo que, an tanto que ontólogo ordinario do fundamento, non se pode ver, é dicir, aquilo de ser-no-mundo (In-der-Welt-sein). É esta unha posición que se caracteriza por poder ser vivida soamente no modo do ser-en (In-Sein) mesmo, xa que non permite ningunha experiencia externa –dise– por ter o ser-en-o-mundo a estrutura dunha inmersión absoluta. A retranscibernetica é unha forma de retranscibernetica que remite ás inmersións, mostra que un está metido en algo. Sosteo agora que a ironización da inmersión representa un novo criterio de civilización, e que a partir deste criterio son definidas tamén a función civilizatoria da ciencia-ficción e formas lúdicas afíns de tecnoloxía especulativa.

O que se chama ciberespacio é unha disposición técnica da inmersión baixo o presaxio da súa permutabilidade. O ciberespacio mostra tamén o reverso estético da ontoloxía fundamental. Éntrase por enteiro nun espacio, do que aínda posuímos non obstante dúas opinións ontolóxicas opostas: segundo unha delas, dicimos que é un espacio irreal ou virtual, porque o consideramos como non-visitantes, e que non presenta porción ningunha do continuum público; segundo a outra, dicimos que o habitamos como un espacio real, na medida en que somos os seus visitantes e non posomos o acento na súa virtualidade. A humanidade antiga conquistou a súa experiencia por medio desta diferenza, a alternancia do mundo da vixilia e o mundo do soño, un dos cales describía como verdadeiro, común a todos, e o outro como falso e privado. O cristianismo inaugurou o seu modo unha retransmisión de inmersión coa súa crenza de que o home que emerxía da auga do bautismo xa non era o mesmo, senón outro diferente que o que se mergullara nela. O mundo de hoxe colectiviza e tecnifica incesantemente o despertar dos soños e a retransmisión bautista, ofrecendo variantes cinematográficas e alternativas cibernéticas no espacio da vixilia. Neste sentido, o ciberespacio é o principal xerador de retransmisión da nosa época: non sorprende que estea poboado de androides, os cales xa non se poden diferenciar a simple vista, nin é necesario saber se son homes verdadeiros ou replicantes. Con este problema de discernimento a esfera da arte quere contaminar agora o mundo real. Ela lanza homes e máquinas a unha carreira en torno á representación da subxectividade, carreira da que ó final saen perdedores ambos os dous. No ciberespacio o ser-en-o-mundo será elevado ó grao da permutabilidade técnica; nel, unha conciencia (Bewußtsein) aparece como algo que pode ser cercado por unha trampa integral. E esta entón é á súa vez o equivalente funcional da realidade. Agora ben, ¿de que maneira traballaron os irmáns Wachowski para chegar á visión dunha simulación total neurocibernética chamada Matrix? Como visitante do filme, debo dicir que o mundo-Matrix foi elaborado el mesmo

só a medias, moi conservadoramente desde un punto de vista metafísico, pero que está dotado dun gran mérito: mostra que se ten que chegar ata o extremo se se quere traballar paranoicamente, se se quere traballar dun modo consecuente e conservador, pois nel existe aínda a diferenza de, por un lado, o mundo verdadeiro, neste caso un mundo terrible, sendo que nós, modernos, nos orientamos por un criterio de verdade, segundo o cal a dor e o terrible posúen por así dicir a maior cota de realidade; e polo outro lado, un mundo de aparencias, construído naturalmente sobre agradables ilusións. Co cal, entre paréntese, as máquinas se caracterizan por carecer do menor sentimento estético, tendo en cambio sobre todo un amor perverso por monstros das profundidades e insectos, o cal, a partir delas, permite inferir un considerable déficit da modernidade, pois a máquina intelixente non deixa de parecer unha máquina. Un punto no que se pode mostrar que tras este filme aínda outro distinto é posible... Pero non era aquí aonde quería chegar. Aínda cando a estrutura profunda do filme ten unha gramática do todo paranoica, a ida e volta cinematográfica entre ambos os dous lados produce un efecto contundente e moi subversivo de achatamento entre ambos os dous niveis, pois o filme non pode facer outra cousa que outorgarlles a ambos os dous estados precisamente a mesma visibilidade. Deste modo, entre ser-en-a-realidade e ser-en-o-matriz, móstrase unha terceira dimensión: un ser-en-o-filme, que é á vez ambas as dúas e ningunha. E así poden as sospeitas dunha ontoloxía polivalente, do interior hermético dos discursos nietzscheano e heideggeriano propagarse á ideoloxía da cultura de masas.

O mundo-Matrix segue discutindo o problema anunciado desde 'O nacemento da traxedia no sentido da música', de se a liberación (Erlösung) filosófica das aparencias non terá que ser relevada (abgelöst) por unha liberación por medio das aparencias; agora sabemos que esta alternativa é incompleta, pois a ela agrégase afortunadamente unha terceira opción á saída do cine: a liberación da liberación.





Ideology Reloaded

Slavoj Zizek

Hai algo inherentemente naif no feito de tomar en serio o fundamento filosófico da saga de 'Matrix' e de discutir as súas implicacións. Os irmáns Wachowski, que escribiron e dirixiron os filmes, non son filósofos, senón dous tipos que enredan con ela a explotan, a miúdo de forma confusa, algunhas ideas postmodernas e New Age postas ó servizo da ciencia-ficción. Pero 'Matrix' é un deses filmes que funcionan como unha especie de test de Rorcschach, pondo en xogo o proceso universalizado de recoñecemento, como as típicas imaxes de Deus que parecen estar mirándote sempre de fronte independentemente de desde onde as mires ti; así, case calquera tendencia parece recoñecerse nela. Os meus amigos lacanianos dinme que o autor ten que ter lido a Lacan.

Os partisanos da Escola de Francfort ven en Matrix a encarnación extrapolada da Kulturindustrie, que de forma directa toma e coloniza a nosa vida interior, utilizándoa como fonte de enerxía.

Os defensores da New Age ven no filme como o noso mundo non é máis que un espellismo xerado por unha Mente global encarnada na World Wide Web. Outras veces, a saga é vista como unha ilustración barroca da caverna platónica, na que os seres humanos comúns están presos, atados con firmeza ós seus asentos e obrigados a contemplar a representación de sombras da (o que eles consideran erroneamente) realidade, posición na que se atopan os propios espectadores no cine. Esta busca do contido filosófico de Matrix é polo tanto unha isca, unha trampa que hai que evitar. As lecturas que, como estas, proxectan no filme distincións filosóficas ou psicanalíticas refinadas son de feito moi inferiores á inmersión naífa da que fun testemuña cando vin Matrix nun cine de Eslovenia. Tiven a oportunidade única de sentar xunto a un home a piques de cumprir os trinta que estaba tan absorto no filme que non deixaba de molestar ós demais espectadores con exclamacións como: "¡Deus, vaia, así que non hai realidade! ¡Somos todos marionetas!"

De todas as formas, o interesante é ler os filmes de Matrix non como se contivesen un discurso filosófico consistente, senón como se desen conta, nas súas mesmas inconsistencias, dos antagonismos dos nosos dilemas ideolóxicos e sociais. ¿Que é, entón, Matrix? Só o que Lacan chamaba o "gran Outro", a orde simbólica virtual, a rede que estrutura para nós a realidade. O gran Outro move os fíos; o suxeito non di, senón que "é dito" pola estrutura simbólica. O gran Outro é o nome da Substancia social, polo que o suxeito nunca domina ple-

de Matrix; serán capaces de romper as leis físicas, dobrar metais, voar polo aire. Pero o problema está en que eses "milagres" son só posibles se permanecemos dentro da realidade virtual que sustenta Matrix e limitámonos a dobrar ou cambiar as súas regras; a nosa situación "real" segue sendo a de escravos. Estamos, por dicilo así, limitándonos a gañar un poder adicional para cambiar as regras da nosa prisión mental.

¿Que pasa entón coa perspectiva de abandonar Matrix xuntos e de entrar na "realidade real", na que somos unhas criaturas miserables que viven sobre a superficie destruída da Terra? ¿É acaso a solución unha estratexia posmoderna de "resistencia", de "subversión" ou "desprazamento" sen fin do sistema de poder, ou un intento máis radical de aniquilalo?. Lembremos outra escena memorable de Matrix, esa na que Neo ten que escoller entre a pílula vermella ou o azul. A súa elección é entre a Verdade e o Pracer: o despertar traumático á realidade ou a permanencia na ilusión gobernada por Matrix. Neo escolle a Verdade, en contraste co personaxe máis desprezable do filme, o acusón dos rebeldes, que pica co seu garfo un anaco de carne vermella e substanciosa e di: "Sabedes, sei que este filete non existe. Se que Matrix lle di ó meu cerebro que é substancioso e delicioso. Despois de nove anos, ¿sabedes do que me dei conta? A ignorancia é a felicidade". Segue o principio de pracer, que lle di que é preferible permanecer na ilusión, mesmo se un sabe que é só unha ilusión.

Así que a elección non é tan simple. ¿Que lle ofrece exactamente Neo á humanidade ó final do filme? Non un despertar directo ó "deserto do real", senón a posibilidade de flotar libremente entre a multitude de universos virtuais: en lugar de ser simplemente escravizados por Matrix, un pode li-

rdl | 7

Galicia Hoxe 30/10/03



namente os efectos dos seus actos; a súa actividade é sempre algo máis do que previra ou anticipara. E as inconsistencias da narrativa do filme reflicten perfectamente as dificultades dos nosos intentos de ruptura coas ataduras da Substancia social. Cando Morfeo trata de explicarlle a un Neo aínda perplexo que é Matrix, vincúlalo a un fallo na estrutura do universo: "Non podes explicalo. Pero séntelo. Séntichelo toda a túa vida. Que hai algo que non funciona no mundo. Non sabes o que é. Pero segue estando aí, como unha lasca cravada na túa mente que che volve tolo". Unha vez máis, ó final do primeiro filme, Smith, o axente de Matrix, dá unha explicación distinta, moito máis freudiana: "¿Sabías que a primeira Matrix se deseñou como un mundo humano perfecto? ¿No que ningún sufrira, no que todos serían felices? Foi unha desfeita. Ninguén aceptaría o programa... Como especie, os seres humanos definen a súa realidade a través do sufrimento e a miseria".

A imperfección do noso mundo é polo tanto, ó mesmo tempo sinal da súa virtualidade e da súa realidade. Relacionada con esta inconsistencia atópase a ambigüidade da liberación da humanidade anunciada por Neo na última escena do primeiro filme. Como resultado da intervención de Neo, hai un "fallo do sistema" en Matrix. Á vez, Neo diríxese á xente atrapada nel como o Salvador que lles ensinaría cómo liberarse por si mesmos das ataduras

berarse aprendendo a cambiar as leis do noso universo e así voar ou violar as leis da física. A elección non é entre a verdade e unha ilusión pracenteira, senón entre dúas formas de ilusión. O traídor está atado á ilusión da nosa "realidade", dominada e manipulada por Matrix, mentres que Neo lle ofrece á humanidade a experiencia do universo como patio de recreo no que xogar unha multitude de xogos, pasando libremente dun a outro, modificando as regras que fixan a nosa experiencia da realidade. Dunha maneira adorniana, estas inconsistencias do filme son os seus momentos de verdade: sinalan os antagonismos da nosa experiencia social tardo-capitalista, antagonismos que se refiren a parellas básicas como realidade e dor (a realidade como aquilo que perturba o principio de pracer), e liberdade e sistema (a liberdade como aquilo só posible dentro dun sistema que impide o seu pleno desenvolvemento).

Pero a potencia última do filme reside nun nivel distinto. O impacto sen igual do filme reside non tanto na súa tese central (que aquilo que experimentamos como realidade é unha realidade virtual e artificial xerada por Matrix, un mega-ordenador conectado directamente ós nosos cerebros), como na súa imaxe central de millóns de seres humanos que levan unha vida claustrofóbica en berces cubertos de auga e que son mantidos con vida co propósito de xerar electricidade.

Así que cando (algunha) xente esperta da súa prisión, o seu despertar non é unha saída ó vasto espacio da realidade externa, senón a toma de conciencia horrible do seu peche, no que cada un de nós é de feito un organismo fetal, inmerso nun fluído prenatal. Esta pasividade absoluta é a fantasía que sostén a nosa experiencia consciente como suxeitos activos, autodeterminados; esta é a fantasía perversa fundamental, a idea de que somos en última instancia instrumentos do pracer de Matrix, o gran Outro, que se alimenta da nosa substancia vital converténdonos en baterías.

Todo isto lévanos ó verdadeiro enigma libidinal: ¿por que Matrix necesita a enerxía humana? A solución puramente enerxética é, por suposto, absurda: Matrix podería ter encontrado outra fonte de enerxía máis fiable, que non esixise un sistema extremadamente complexo de realidade virtual coordinada para os millóns de unidades humanas. A única resposta consistente é que Matrix se alimenta do pracer humano. E, deste modo, volvemos á tese lacaniana fundamental de que o gran Outro, lonxe de ser unha máquina anónima, necesita o influxo constante do pracer daqueles que o definen, mesmo o constitúen.

'Matrix Reloaded' propón –ou, máis ben, xoga con– unha serie de formas de superar as inconsistencias da súa precuela. Pero, ó facelo, vese atrapada en novas inconsistencias propias. O final do filme queda aberto e sen decidir non só narrativamente, senón tamén no que respecta á súa visión subxacente do universo. O ton básico é o das complicacións e sospeitas que fan problemática a ideoloxía simple e clara de liberación relación de Matrix que dominaba no primeiro filme. O ritual comunal estático do pobo na cidade subterránea de Sión non pode senón lembrar as reunións relixiosas fundamentalistas.

Tamén aparecen dúbidas sobre as dúas figuras proféticas fundamentais. ¿Son as visións de Morfeo verdadeiras ou trátase dun loucoparanoico que impón cruelmente as súas alucinacións? Neo non sabe se pode confiar no Oráculo, unha muller que prevé o futuro: ¿está ta-

mén ela manipulando a Neo coas súas profecías?, ¿representa ela o lado "bo" de Matrix, en contraste co axente Smith, que se converte nun exceso de Matrix, un virus desbocado, que trata de impedir que se lle risque mediante a súa multiplicación? E ¿que dicir das afirmacións crípticas do Arquitecto de Matrix, o programador do seu software, o seu Deus?. Este informa a Neo de que está a vivir de feito na sexta versión actualizada de Matrix: en cada unha delas apareceu unha figura salvadora, pero os seus intentos de liberar a humanidade acabaron nunha catástrofe de enorme magnitude. ¿É a rebelión de Neo, non un acontecemento único, senón parte dun ciclo maior de perturbación e recuperación da Orde?

O final de 'Matrix Reloaded', todo queda sometido a dúbida: a cuestión non é só se calquera revolución contra Matrix pode conseguir o que pretende ou está abocada a acabar nunha orxía de destrución, senón se non foi prevista xa, mesmo proxectada, pola propia Matrix. ¿Son mesmo os que se liberaron de Matrix libres de facer unha elección? ¿Cal é a solución ó risco inevitable, a rebelión directa ou resignarse a xogar xogos locais de "resistencia" mentres permanecemos dentro de Matrix ou mesmo nos comprometemos coas forzas "boas" de Matrix?.

Aquí é onde acaba 'Matrix Reloaded': nun fracaso do "mapeo cognitivo" que reflicte á perfección a triste situación da esquerda actual e da súa loita contra o sistema.

O final do filme proporciónanos un xiro suplementar, cando Neo, de forma máxica, detén as máquinas en forma de lura que atacan os humanos limitándose a levantar. a man. ¿Como consegue facelo no "deserto do real", non en Matrix onde, por suposto, pode facer marabillas? ¿Indica esta inconsistencia inexplicada que "todo o que hai é xerado por Matrix", que non hai realidade última? Aínda que semellante tentación pos moderna –a saída doada á confusión ontolóxica– debe ser rexeitada, hai unha intuición correcta nesta complicación da división simple e directa entre a "realidade real" e o universo xerado por Matrix.

Mesmo se a loita ten lugar na "realidade real", a batalla clave hai que gañala en Matrix, razón pola que os humanos volven entrar no universo virtual. Para o por en termos do vello par marxista infraestructura/superestructura: deberíamos ter en conta a irreductible dualidade de, por un lado, os procesos socio-económicos materiais "obxectivos" que teñen lugar na realidade así como de, por outro lado, o propio proceso político-ideolóxico.

¿Que pasaría se o dominio do político é inherentemente "estéril", é un teatro de sombras, e sen embargo é crucial na transformación da realidade? Así que, aínda que a economía sexa o lugar real e a política un teatro de sombras, a batalla principal ocorre no dominio da política e a ideoloxía. Consideremos, por exemplo, a desintegración do poder comunista no Leste de Europa a finais da década dos 80. Aínda que o acontecemento fundamental foi a perda do poder estatal por parte dos comunistas, a ruptura crucial sucedeu nun plano distinto, naqueles momentos máxicos nos que, aínda que os comunistas seguían no poder, a xente perdeu o medo e deixou de tomar as ameazas do estado en serio. Así que, mesmo se os combates "reais" coa policía seguiron adiante, todo o mundo sabía que, dalgún modo, o "xogo" acabara.

O título de 'Matrix Reloaded' é polo tanto apropiado: se a primeira parte estaba dominada polo impulso de saír de Matrix, de se liberar das propias ataduras, a segunda parte deixa claro que a batalla ten que gañarse dentro de Matrix, que hai que volver a ela. Os cineastas subiron de forma radical a aposta da saga, obrigándonos a enfrontarnos a todas as complexidades e confusións das políticas de liberación. E puxéronse a si mesmos nun lugar moi difícil: agora teñen que enfrontarse a unha tarefa case imposible.

Se a terceira parte, 'Matrix Revolution', consegue funcionar cun final feliz, conseguirían nada máis e nada menos que dar a resposta adecuada ós dilemas da política revolucionaria actual, un proxecto para a acción política que a esquerda busca desesperadamente.

